This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

47551.5 (3-4)

HARVARD
COLLEGE
LIBRARY

Gotth. Ephr. Lessings

sämmtliche Werke.

204.1.2 v.3

Poesie und Kunst.

Dritter Theil.

Kunst und Alterthum.

Mit Großherzoglich Badischem gnädigstem Privilegio.

Carlsruhe,
im Büreau der deutschen Classiker.
1824.

836
L2
1.2
v.3-4

Lessings Laokoon.

Mit Grosh: Badisch: gnäd: Privilegio.

CARLSRUHE,
im Bureau der deutschen Clafsiker.
1824.

47551.5 (3-4)

HARVARD UNIVERSITY LIBRARY JUL 1 1969

Inhalt.

Seite

I. Das erste Gesetz der bildenden Künste war, nach Winkelmann, bei den Alten edle Einfalt und stille Größe, sowohl in der Stellung als im Ausdruck. 9

II. Nach Lessing aber ist es die Schönheit. Und daher hat der Künstler den Laokoon nicht schreiend bilden können, wohl aber der Dichter. 16

III. Wahrheit und Ausdruck kann nie das erste Gesetz der bildenden Künste seyn, weil der Künstler nur einen Augenblick und der Maler insbesondere diesen nur in einem einzigen Gesichtspunkte brauchen kann. Bei dem höchsten Ausdrucke kann der Einbildungskraft nicht freies Spiel gelassen werden. Alles Transitorische bekömmt durch die bildenden Künste unveränderliche Dauer, und der höchste Grad wird ekelhaft, sobald er beständig dauert. 30

Seite

IV. Bei dem Dichter ist es anders. Das ganze Reich der Vollkommenheit steht seiner Nachahmung offen. Er braucht nicht sein Gemälde in einen einzigen Augenblick zu concentriren. Vom Drama, das ein redendes Gemälde seyn soll. Erklärung des Sophokleischen Philoktet. 36

V. VI. Von dem Laokoon, dem Virgilischen und der Gruppe. Wahrscheinlich hat der Künstler den Virgil, und nicht Virgil den Künstler nachgeahmt. Das ist keine Verkleinerung. 56. 75

VII. Von der Nachahmung. Sie ist verschieden. Man kann ein ganzes Werk eines andern nachahmen, und da ist Dichter und Künstler Original: man kann aber nur die Art und Weise, wie ein anderes Werk gemacht worden, nachahmen, und das ist der Kopist. — Behutsamkeit, daß man nicht gleich vom Dichter sage, er habe den Maler nachgeahmt, und wieder umgekehrt. Spence in seinem Polymetis, und Addison in seinen Reisen und Gesprächen über die alten Münzen haben den klassischen Schriftstellern dadurch mehr Nachtheil gebracht, als die schalsten Wortgrübler. 87

VIII. Exempel davon, aus dem Spence. 108

IX. Man muß einen Unterschied machen, wenn

Seite

der Maler für die Religion, und wenn er für die Kunst gearbeitet. 115

X. Gegenstände, die blos für das Auge sind, muß nicht der Dichter brauchen wollen. Dahin gehören alle Attribute der Götter. Spence wird widerlegt. 126

XI. XII. XIII. XIV. Caylus desgleichen in Tableaux tirés de l'Iliade etc. 132. 145. 157. 161

XV. XVI. XVII. XVIII. Von dem wesentlichen Unterschiede der Malerei und Poesie. Die Zeitfolge ist das Gebiet des Dichters, der Raum des Malers. 165. 168. 179. 192

XIX. Die Perspective haben die Alten nicht gekannt. Widerlegung des Pope, der das Gegentheil behauptet. 201

XX. XXI. XXII. Der Dichter muß sich der Schilderung der körperlichen Schönheiten enthalten: er kann aber Schönheit in Reiz verwandeln; denn Schönheit in Bewegung ist Reiz. 211. 226. 230

XXIII. XXIV. Häßlichkeit ist kein Vorwurf der Malerei, wohl aber der Poesie. Häßlichkeit des Thersites. Darf die Malerei zur Erreichung des Lächerlichen und Schrecklichen sich häßlicher Formen bedienen? 242. 249

Seite

XXV. Ekel und Häßlichkeit in Formen ist keiner vermischten Empfindung fähig und folglich ganz von der Poesie und Malerei auszuschließen. Aber das Ekelhafte und Häßliche kann als Ingrediens zu den vermischten Empfindungen genommen werden, in der Poesie nämlich nur. 254

XXVI. XXVII. Ueber Winkelmanns Geschichte der Kunst des Alterthums. Wer der Meister der Statue des Laokoon sey. 271. 282

XXVIII. Von dem Borgheſischen Fechter. 292

XXIX. Einige Erinnerungen gegen Winkelmanns Geschichte der Kunst. 296

Hinterlassene Fragmente zum zweiten Theil des Laokoon. 305

Einzelne Gedanken zur Fortsetzung meines Laokoon. 331

Artistische

und

antiquarische Schriften.

Trojaner, um es zu seyn, alle Menschlichkeit vorher ersticken müsse. *Νεμεσσωμαι γε μεν ὑδεν κλαιειν*, läßt er an einem andern Orte *) den verständigen Sohn des weisen Nestor sagen.

Es ist merkwürdig, daß unter den wenigen Trauerspielen, die aus dem Alterthume auf uns gekommen sind, sich zwei Stücke finden, in welchen der körperliche Schmerz nicht der kleinste Theil des Unglücks ist, das den leidenden Helden trifft. Außer dem Philoktet, der sterbende Herkules. Und auch diesen läßt Sophokles klagen, winseln, weinen und schreien. Dank sey unsern artigen Nachbarn, diesen Meistern des Anständigen, daß nunmehr ein winselnder Philoktet, ein schreiender Herkules, die lächerlichsten unerträglichsten Personen auf der Bühne seyn würden. Zwar hat sich einer ihrer neuesten Dichter **) an den Philoktet gewagt. Aber durfte er es wagen, ihnen den wahren Philoktet zu zeigen?

Selbst ein Laokoon findet sich unter den verlornen Stücken des Sophokles. Wenn uns das Schicksal doch auch diesen Laokoon gegönnet hätte! Aus den leichten Erwähnungen, die seiner einige alte Grammatiker thun, läßt sich nicht schließen, wie der Dichter diesen Stoff behandelt habe. So viel bin ich versichert, daß er den Laokoon nicht stoischer, als den Philoktet und Herkules, wird geschildert haben. Alles Stoische ist untheatra-

*) Odyss. Δ. 195.

**) Chataubrun.

lisch; und unser Mitleiden ist allezeit dem Leiden gleichmäßig, welches der interessirende Gegenstand äußert. Sieht man ihn sein Elend mit große Seele ertragen, so wird diese große Seele zwar unsere Bewunderung erwecken; aber die Bewunderung ist ein kalter Affekt, dessen unthätiges Staunen jede andere wärmere Leidenschaft, so wie jede andere deutliche Vorstellung, ausschließet.

Und nunmehr komme ich zu meiner Folgerung. Wenn es wahr ist, daß das Schreien bei Empfindung körperlichen Schmerzes, besonders nach der alten griechischen Denkungsart, gar wohl mit einer großen Seele bestehen kann: so kann der Ausdruck einer solchen Seele die Ursache nicht seyn, warum demohngeachtet der Künstler in seinem Marmor dieses Schreien nicht nachahmen wollen; sondern es muß einen andern Grund haben, warum er hier von seinem Nebenbuhler, dem Dichter, abgehet, der dieses Geschrei mit bestem Vorsatze ausdrücket.

II.

Es sey Fabel oder Geschichte, daß die Liebe den ersten Versuch in den bildenden Künsten gemacht habe: so viel ist gewiß, daß sie den großen alten Meistern die Hand zu führen nicht müde

geworden

Laokoon

oder

über die Grenzen der Malerei und Poesie.

Υλη και τροποις μιμησεως διαφερουσι
Πλυτ. π. Αθ. κατα Π. ἡ κατα Σ. ἐνδ.

Mit beiläufigen Erläuterungen
verschiedener Punkte
der
alten Kunstgeschichte.

1766.

Vorrede.

Der erste, welcher die Malerei und Poesie mit einander verglich, war ein Mann von feinem Ge-

fühle, der von beiden Künsten eine ähnliche Wir
kung auf sich verspürte. Beide, empfand er, stelle
uns abwesende Dinge als gegenwärtig, den Schei
als Wirklichkeit vor; beide täuschen, und beide
Täuschung gefällt.

Ein zweiter suchte in das Innere dieses Ge
fallens einzudringen, und entdeckte, daß es bei
beiden aus einerlei Quelle fließe. Die Schönheit,
deren Begriff wir zuerst von körperlichen Gegen
ständen abziehen, hat allgemeine Regeln, die sich
auf mehrere Dinge anwenden lassen: auf Hand
lungen, auf Gedanken, sowohl als auf Formen.

Ein dritter, welcher über den Werth und
über die Vertheilung dieser allgemeinen Regeln
nachdachte, bemerkte, daß einige mehr in der
Malerei, andre mehr in der Poesie herrschten;
daß also bei diesen die Poesie der Malerei, bei
jenen die Malerei der Poesie mit Erläuterungen
und Beispielen aushelfen könne.

Das erste war der Liebhaber; das zweite der
Philosoph; das dritte der Kunstrichter.

Jene beiden konnten nicht leicht, weder von
ihrem Gefühl, noch von ihren Schlüßen, einen
unrechten Gebrauch machen. Hingegen bei den
Bemerkungen des Kunstrichters beruhet das Meiste
in der Richtigkeit der Anwendung auf den einzeln
Fall; und es wäre ein Wunder, da es gegen

Einen scharfsinnigen Kunstrichter funfzig witzige gegeben hat, wenn diese Anwendung jederzeit mit aller der Vorsicht wäre gemacht worden, welche die Waage zwischen beiden Künsten gleich erhalten muß.

Falls Apelles und Protogenes, in ihren verlornen Schriften von der Malerei, die Regeln derselben, durch die bereits festgesetzten Regeln der Poesie bestätiget und erläutert haben, so darf man sicherlich glauben, daß es mit der Mäßigung und Genauigkeit wird geschehen seyn, mit welcher wir noch jetzt den Aristoteles, Cicero, Horaz, Quintilian, in ihren Werken, die Grundsätze und Erfahrungen der Malerei auf die Beredsamkeit und Dichtkunst anwenden sehen. Es ist das Vorrecht der Alten, keiner Sache weder zu viel noch zu wenig thun.

Aber wir Neuern haben in mehrern Stücken geglaubt, uns weit über sie weg zu setzen, wenn wir ihre kleinen Lustwege in Landstraßen verwandelten; sollten auch die kürzern und sichern Landstraßen darüber zu Pfaden eingehen, wie sie durch Wildnisse führen.

Die blendende Antithese des griechischen Voltaire, daß die Malerei eine stumme Poesie, und die Poesie eine redende Malerei sey, stand wohl in keinem Lehrbuche. Es war ein Einfall, wie Simonides mehrere hatte; dessen wahrer Theil so einleuchtend ist, daß man das Unbestimmte und Fal-

sche, welches er mit sich führet, übersehen zu müssen glaubet.

Gleichwohl übersahen es die Alten nicht. Sondern indem sie den Ausspruch des Simonides auf die Wirkung der beiden Künste einschränkten, vergaßen sie nicht einzuschärfen, daß, ungeachtet der vollkommenen Aehnlichkeit dieser Wirkung, sie dennoch, sowohl in den Gegenständen, als in der Art ihrer Nachahmung (*Υλη παι τροποις μιμησεως*), verschieden wären.

Völlig aber, als ob sich gar keine solche Verschiedenheit fände, haben viele der neuesten Kunstrichter aus jener Uebereinstimmung der Malerei und Poesie die crudesten Dinge von der Welt geschlossen. Bald zwingen sie die Poesie in die engen Schranken der Malerei; bald lassen sie die Malerei die ganze weite Sphäre der Poesie füllen. Alles, was der einen recht ist, soll auch der andern vergönnt seyn; alles, was in der einen gefällt oder mißfällt, soll nothwendig auch in der andern gefallen oder mißfallen; und voll von dieser Idee, sprechen sie in dem zuversichtlichsten Tone die seichtesten Urtheile, wenn sie, in den Werken des Dichters und Malers über einerlei Vorwurf, die darin bemerkten Abweichungen von einander zu Fehlern machen, die sie dem einen oder dem andern, nachdem sie entweder mehr Geschmack an der Dichtkunst oder an der Malerei haben, zur Last legen.

Ja, diese Afterkritik hat zum Theil die Vir-

tuosen selbst verführet. Sie hat in der Poesie die Schilderungssucht, und in der Malerei die Allegoristerei erzeuget; indem man jene zu einem redenden Gemälde machen wollen, ohne eigentlich zu wissen, was sie malen könne und solle, und diese zu einem stummen Gedichte, ohne überlegt zu haben, in welchem Maaße sie allgemeine Begriffe ausdrücken könne, ohne sich von ihrer Bestimmung zu entfernen und zu einer willkührlichen Schriftart zu werden.

Diesem falschen Geschmacke, und jenen ungegründeten Urtheilen entgegen zu arbeiten, ist die vornehmste Absicht folgender Aufsätze.

Sie sind zufälliger Weise entstanden, und mehr nach der Folge meiner Lektüre, als durch die methodische Entwickelung allgemeiner Grundsätze angewachsen. Es sind also mehr unordentliche Collektanea zu einem Buche, als ein Buch.

Doch schmeichle ich mir, daß sie auch als solche nicht ganz zu verachten seyn werden. An systematischen Büchern haben wir Deutschen überhaupt keinen Mangel. Aus ein Paar angenommenen Worterklärungen in der schönsten Ordnung alles, was wir nur wollen, herzuleiten, darauf verstehen wir uns, Trotz einer Nation in der Welt.

Baumgarten bekannte, einen großen Theil der Beispiele in seiner Aesthetik, Gesners Wörterbuche schuldig zu seyn. Wenn mein Raisonnement

nicht so bündig ist, als das Baumgartensche, so werden doch meine Beispiele mehr nach der Quelle schmecken.

Da ich von dem Laokoon gleichsam aussetzte, und mehrmals auf ihn zurückkomme, so habe ich ihm auch einen Antheil an der Aufschrift lassen wollen. Andere kleine Ausschweifungen über verschiedene Punkte der alten Kunstgeschichte tragen weniger zu meiner Absicht bei, und sie stehen nur da, weil ich ihnen niemals einen bessern Platz zu geben hoffen kann.

Noch erinnere ich, daß ich unter dem Namen der Malerei, die bildenden Künste überhaupt begreife; so wie ich nicht dafür stehe, daß ich nicht unter dem Namen der Poesie, auch auf die übrigen Künste, deren Nachahmung fortschreitend ist, einige Rücksicht nehmen dürfte.

I.

Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke in der Malerei und Bildhauerkunst, setzet Herr Winkelmann in eine edle Einfalt und stille Größe, sowohl in der Stellung als im Ausdrucke. „So wie die Tiefe des Meeres," sagt er, *) „allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche „mag auch noch so wüthen, eben so zeiget der „Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen „Leidenschaften eine große und gesetzte Seele."

„Diese Seele schildert sich in dem Gesichte „des Laokoons, und nicht in dem Gesichte al„lein, bei dem heftigsten Leiden. Der Schmerz, „welcher sich in allen Muskeln und Sehnen des „Körpers entdecket, und den man ganz allein, „ohne das Gesicht und andere Theile zu betrach„ten, an dem schmerzlich eingezogenen Unterleibe „beinahe selbst zu empfinden glaubt; dieser „Schmerz, sage ich, äußert sich dennoch mit kei-

*) Von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst. S. 21. 22.

„ner Wuth in dem Gesichte und in der ganzen „Stellung. Er erhebt kein schreckliches Geschrei, „wie Virgil von seinem Laokoon singet; die Oeff„nung des Mundes gestattet es nicht; es ist viel„mehr ein ängstliches und beklemmtes Seufzen, „wie es Sadolet beschreibet. Der Schmerz des „Körpers und die Größe der Seele sind durch den „engen Bau der Figur mit gleicher Stärke aus„getheilet, und gleichsam abgewogen. Laokoon „leidet, aber er leidet wie des Sophokles Phi„loktet: sein Elend gehet uns bis an die Seele; „aber wir wünschten, wie dieser große Mann das „Elend ertragen zu können."

„Der Ausdruck einer so großen Seele geht „weit über die Bildung der schönen Natur. Der „Künstler mußte die Stärke des Geistes in sich „selbst fühlen, welche er seinem Marmor ein„prägte. Griechenland hatte Künstler und Welt„weise in einer Person, und mehr als einen „Metrodor. Die Weisheit reichte der Kunst die „Hand, und blies den Figuren derselben mehr als „gemeine Seelen ein, u. s. w."

Die Bemerkung, welche hier zum Grunde liegt, daß der Schmerz sich in dem Gesichte des Laokoon mit derjenigen Wuth nicht zeige, welche man bei der Heftigkeit desselben vermuthen sollte, ist vollkommen richtig. Auch das ist unstreitig, daß eben hierin, wo ein Halbkenner den Künstler unter der Natur geblieben zu seyn, das wahre Pathetische des Schmerzes nicht erreicht zu haben, urtheilen dürfte; daß, sage ich, eben hierin die Weisheit desselben ganz besonders hervorleuchtet.

Nur in dem Grunde, welchen Herr Winkelmann dieser Weisheit giebt, in der Allgemeinheit der Regel, die er aus diesem Grunde herleitet, wage ich es, anderer Meynung zu seyn.

Ich bekenne, daß der mißbilligende Seitenblick, welchen er auf den Virgil wirft, mich zuerst stutzig gemacht hat; und nächstdem die Vergleichung mit dem Philoktet. Von hier will ich ausgehen, und meine Gedanken in eben der Ordnung niederschreiben, in welcher sie sich bei mir entwickelt.

„Laokoon leidet, wie des Sophokles Phi„loktet." Wie leidet dieser? Es ist sonderbar, daß sein Leiden so verschiedene Eindrücke bei uns zurückgelassen. — Die Klagen, das Geschrei, die wilden Verwünschungen, mit welchen sein Schmerz das Lager erfüllte, und alle Opfer, alle heilige Handlungen störte, erschollen nicht minder schrecklich durch das öde Eiland, und sie waren es, die ihn dahin verbannten. Welche Töne des Unmuths, des Jammers, der Verzweiflung, von welchen auch der Dichter in der Nachahmung das Theater durchhallen ließ. — Man hat den dritten Aufzug dieses Stücks ungleich kürzer, als die übrigen gefunden. Hieraus sieht man, sagen die Kunstrichter, *) daß es den Alten um die gleiche Länge der Aufzüge wenig zu thun gewesen. Das glaube ich auch; aber ich wollte mich desfalls lie-

*) Brumoy Theat. des Grecs. T. II. p. 89.

ber auf ein ander Exempel gründen, als auf dieses. Die jammervollen Ausrufungen, das Winseln, die abgebrochenen ἀ, ἀ, φευ, ἀτατται, ὠ μοι, μοι! die ganzen Zeilen voller παπα, παπα, aus welchen dieser Aufzug bestehet, und die mit ganz andern Dehnungen und Absetzungen deklamirt werden mußten, als bei einer zusammenhangenden Rede nöthig sind, haben in der Vorstellung diesen Aufzug ohne Zweifel ziemlich eben so lange dauren lassen, als die andern. Er scheinet dem Leser weit kürzer auf dem Papiere, als er den Zuhörern wird vorgekommen seyn.

Schreien ist der natürliche Ausdruck des körperlichen Schmerzes. Homers verwundete Krieger fallen nicht selten mit Geschrei zu Boden. Die gereitzte Venus schreiet laut; *) nicht, um sie durch dieses Geschrei als die weichliche Göttin der Wollust zu schildern, vielmehr um der leidenden Natur ihr Recht zu geben. Denn selbst der eherne Mars, als er die Lanze des Diomedes fühlet, schreiet so gräßlich, als schrieen zehn tausend wüthende Krieger zugleich, daß beide Heere sich entsetzen. **)

So weit auch Homer sonst seine Helden über die menschliche Natur erhebt, so treu bleiben sie ihr doch stets, wenn es auf das Gefühl der Schmerzen und Beleidigungen, wenn es auf die Aeußerung dieses Gefühls durch Schreien,

*) Iliad. E. v. 343. *Η δε μεγα ἰαχουσα* —
**) Iliad. E. v. 859.

oder durch Thränen, oder durch Scheltworte ankömmt. Nach ihren Thaten sind es Geschöpfe höherer Art; nach ihren Empfindungen wahre Menschen.

Ich weiß es, wir feinern Europäer einer klügern Nachwelt wissen über unsern Mund und über unsere Augen besser zu herrschen. Höflichkeit und Anstand verbieten Geschrei und Thränen. Die thätige Tapferkeit des ersten rauhen Weltalters hat sich bei uns in eine leidende verwandelt. Doch selbst unsere Uraltern waren in dieser größer, als in jener. Aber unsere Uraltern waren Barbaren. Alle Schmerzen verbeißen, dem Streiche des Todes mit unverwandtem Auge entgegen sehen, unter den Bissen der Nattern lachend sterben, weder seine Sünde, noch den Verlust seines liebsten Freundes beweinen, sind Züge des alten Nordischen Heldenmuths. *) Palnatoko gab seinen Jomsbürgern das Gesetz, nichts zu fürchten, und das Wort Furcht auch nicht einmal zu nennen.

Nicht so der Grieche! Er fühlte und fürchtete sich; er äußerte seine Schmerzen und seinen Kummer; er schämte sich keiner der menschlichen Schwachheiten; keine mußte ihn aber auf dem Wege nach Ehre, und von Erfüllung seiner Pflicht zurückhalten. Was bei dem Barbaren aus Wildheit und Verhärtung entsprang, das wirkten bei ihm Grund-

*) Th. Bartholinus de causis contemptae a Danis adhuc gentilibus mortis, Cap. I.

sätze. Bei ihm war der Heroismus wie die verborgenen Funken im Kiesel, die ruhig schlafen, so lange keine äußere Gewalt sie wecket, und dem Steine weder seine Klarheit noch seine Kälte nehmen. Bei dem Barbaren war der Heroismus eine helle fressende Flamme, die immer tobte, und jede andere gute Eigenschaft in ihm verzehrte, wenigstens schwärzte. — Wenn Homer die Trojaner mit wildem Geschrei, die Griechen hingegen in entschlossener Stille zur Schlacht führet, so merken die Ausleger sehr wohl an, daß der Dichter hierdurch jene als Barbaren, diese als gesittete Völker schildern wollen. Mich wundert, daß sie an einer andern Stelle eine ähnliche charakteristische Entgegensetzung nicht bemerket haben. *) Die feindlichen Heere haben einen Waffenstillstand getroffen; sie sind mit Verbrennung ihrer Todten beschäftiget, welches auf beiden Theilen nicht ohne heiße Thränen abgehet; δακρυα θερμα χεοντες. Aber Priamus verbietet seinen Trojanern zu weinen; αδ' εια κλαιειν Πριαμος μεγας. Er verbietet ihnen zu weinen, sagt die Dacier, weil er besorgt, sie möchten sich zu sehr erweichen, und morgen mit weniger Muth an den Streit gehen. Wohl; doch frage ich: warum muß nur Priamus dieses besorgen? Warum ertheilet nicht auch Agamemnon seinen Griechen das nämliche Verbot? Der Sinn des Dichters gehet tiefer. Er will uns lehren, daß nur der gesittete Grieche zugleich weinen und tapfer seyn könne; indem der ungesittete

*) Iliad. II. v. 421.

geworden. Denn wird jetzt die Malerei überhaupt als die Kunst, welche Körper auf Flächen nachahmet, in ihrem ganzen Umfange betrieben: so hatte der weise Grieche ihr weit engere Grenzen gesetzet, und sie bloß auf die Nachahmung schöner Körper eingeschränket. Sein Künstler schilderte nichts als das Schöne; selbst das gemeine Schöne, das Schöne niederer Gattungen, war nur sein zufälliger Vorwurf, seine Uebung, seine Erholung. Die Vollkommenheit des Gegenstandes selbst mußte in seinem Werke entzücken: er war zu groß von seinen Betrachtern zu verlangen, daß sie sich mit dem bloßen kalten Vergnügen, welches aus der getroffenen Aehnlichkeit, aus der Erwägung seiner Geschicklichkeit entspringet, begnügen sollten; an seiner Kunst war ihm nichts lieber, dünkte ihm nichts edler, als der Endzweck der Kunst.

„Wer wird dich malen wollen, da dich niemand sehen will," sagt ein alter Epigrammatist *) über einen höchst ungestaltenen Menschen. Mancher neuere Künstler würde sagen: „Sey so ungestaltet, wie möglich; ich will dich doch malen. Mag dich schon niemand gern sehen: so soll man

*) Antiochus. (Anthol. lib. II. cap. 4.) Hardouin über den Plinius (lib. 35. sect. 36. p. m. 698.) legt dieses Epigramm einem Piso bei. Es findet sich aber unter allen griechischen Epigrammatisten keiner dieses Namens.

doch mein Gemälde gern sehen; nicht in so fern es dich vorstellt, sondern in so fern es ein Beweis meiner Kunst ist, die ein solches Scheusal so ähnlich nachzubilden weiß."

Freilich ist der Hang zu dieser üppigen Prahlerei mit leidigen Geschicklichkeiten, die durch den Werth ihrer Gegenstände nicht geadelt werden, zu natürlich, als daß nicht auch die Griechen ihren Pauson, ihren Pyreicus sollten gehabt haben. Sie hatten sie; aber sie ließen ihnen strenge Gerechtigkeit widerfahren. Pauson, der sich noch unter dem Schönen der gemeinen Natur hielt, dessen niedriger Geschmack das Fehlerhafte und Häßliche an der menschlichen Bildung am liebsten ausdrückte, *) lebte in der verächtlichsten Ar-

*) Jungen Leuten, befiehlt daher Aristoteles, muß man seine Gemälde nicht zeigen, um ihre Einbildungskraft so viel möglich von allen Bildern des Häßlichen rein zu halten. (Polit. Lib. VIII. Cap. 5. p. 526. Edit. Conring.) Herr Boden will zwar in dieser Stelle anstatt Pauson, Pausanias gelesen wissen, weil von diesem bekannt sey, daß er unzüchtige Figuren gemalt habe. (de Umbra poetica, Comment. I. p. XIII.) Als ob man es erst von einem philosophischen Gesetzgeber lernen müßte, die Jugend von dergleichen Reizungen der Wollust zu entfernen. Er hätte die bekannte Stelle in der Dichtkunst (Cap. II.) nur in Vergleichung ziehen dürfen, um seine Vermuthung zurück zu behalten. Es giebt

müth. *) Und Pyreicus, der Barbierstuben, schmutzige Werkstätten, Esel und Küchenkräuter, mit allem dem Fleiße eines niederländischen Künstlers malte, als ob dergleichen Dinge in der Natur so viel Reiz hätten, und so selten zu erblicken wären, bekam den Zunamen des Rhyparographen, **) des Kothmalers; obgleich der

---

Ausleger (z. E. Kühn über den Aelian Var. Hist. lib. IV. cap. 3.), welche den Unterschied, den Aristoteles daselbst zwischen dem Polygnotus, Dionysius und Pauson angiebt, darin setzen, daß Polygnotus Götter und Helden, Dionysius Menschen, und Pauson Thiere gemalt habe. Sie malten allesammt menschliche Figuren; und daß Pauson einmal ein Pferd malte, beweiset noch nicht, daß er ein Thiermaler gewesen, wofür ihn Herr Boden hält. Ihren Rang bestimmten die Grade des Schönen, die sie ihren menschlichen Figuren gaben, und Dionysius konnte nur deswegen nichts als Menschen malen, und hieß nur darum vor allen andern der Anthropograph, weil er der Natur zu sklavisch folgte, und sich nicht bis zum Ideal erheben konnte, unter welchem Götter und Helden zu malen, ein Religionsverbrechen gewesen wäre.

*) Aristophanes Plut. v. 602. et Acharnens v. 854.

**) Plinius Lib. XXX. Sect. 37. Edit. Hard.

wollüstige Reiche seine Werke mit Gold aufwog, um ihrer Nichtigkeit auch durch diesen eingebildeten Werth zu Hülfe zu kommen.

Die Obrigkeit selbst hielt es ihrer Aufmerksamkeit nicht für unwürdig, den Künstler mit Gewalt in seiner wahren Sphäre zu erhalten. Das Gesetz der Thebaner, welches ihm die Nachahmung ins Schönere befahl, und die Nachahmung ins Häßlichere bei Strafe verbot, ist bekannt. Es war kein Gesetz wider den Stümper, wofür es gemeiniglich, und selbst vom Junius,*) gehalten wird. Es verdammte die griechischen Ghezzi: den unwürdigen Kunstgriff, die Aehnlichkeit durch Uebertreibung der häßlichen Theile des Urbildes zu erreichen; mit Einem Worte, die Carricatur.

Aus eben dem Geist des Schönen war auch das Gesetz der Hellanodiken geflossen. Jeder Olympische Sieger erhielt eine Statue; aber nur dem dreimaligen Sieger ward eine Ikonische gesetzet. **) Der mittelmäßigen Portraits sollten unter den Kunstwerken nicht zu viel werden. Denn obschon auch das Portrait ein Ideal zuläßt, so muß doch die Aehnlichkeit darüber herrschen; es ist das Ideal eines gewissen Menschen, nicht das Ideal eines Menschen überhaupt.

Wir lachen, wenn wir hören, daß bei den Alten auch die Künste bürgerlichen Gesetzen unter-

*) De Pictura vet. lib. II. cap. IV. §. 1.

**) Plinius Lib. XXXIV. Sect. 9.

worfen gewesen. Aber wir haben nicht immer Recht, wenn wir lachen. Unstreitig müssen sich die Gesetze über die Wissenschaften keine Gewalt anmaßen, denn der Endzweck der Wissenschaften ist Wahrheit. Wahrheit ist der Seele nothwendig; und es wird Tyrannei, ihr in Befriedigung dieses wesentlichen Bedürfnisses den geringsten Zwang anzuthun. Der Endzweck der Künste hingegen ist Vergnügen; und das Vergnügen ist entbehrlich. Also darf es allerdings von dem Gesetzgeber abhangen, welche Art von Vergnügen, und in welchem Maße er jede Art desselben verstatten will.

Die bildenden Künste insbesondere, außer dem unfehlbaren Einflusse, den sie auf den Charakter der Nation haben, sind einer Wirkung fähig, welche die nähere Aufsicht des Gesetzes heischet. Erzeugten schöne Menschen schöne Bildsäulen, so wirkten diese hinwiederum auf jene zurück, und der Staat hatte schönen Bildsäulen schöne Menschen mit zu verdanken. Bei uns scheinet sich die zarte Einbildungskraft der Mütter nur im Ungeheuern zu äußern.

Aus diesem Gesichtspunkte glaube ich in gewissen alten Erzählungen, die man gerabezu als Lügen verwirft, etwas Wahres zu erblicken. Den Müttern des Aristomenes, des Aristodamas, Alexanders des Großen, des Scipio, des Augustus, des Galerius, träumte in ihrer Schwangerschaft allen, als ob sie mit einer Schlange zu thun hätten. Die Schlange war

ein Zeichen der Gottheit; *) und die schönen Bildsäulen und Gemälde eines Bacchus, eines Apollo, eines Merkurius, eines Herkules, waren selten ohne eine Schlange. Die ehrlichen Weiber hatten des Tages ihre Augen an dem Gotte geweidet, und der verwirrende Traum erweckte das Bild des Thieres. So rette ich den Traum, und gebe die Auslegung Preis, welche der Stolz ihrer Söhne und die Unverschämtheit des Schmeichlers davon machten. Denn eine Ursache mußte es wohl haben, warum die ehebrecherische Phantasie nur immer eine Schlange war.

Doch ich gerathe aus meinem Wege. Ich wollte bloß festsetzen, daß bei den Alten die Schönheit das höchste Gesetz der bildenden Künste gewesen sey.

Und dieses festgesetzt, folget nothwendig, daß alles andere, worauf sich die bildenden Künste

*) Man irret sich, wenn man die Schlange nur für das Kennzeichen einer medicinischen Gottheit hält. Justinus Martyr (Apolog. II. p. 55. edit. Sylburg.) sagt ausdrücklich: παρα παντι των νομιζομενων παρ' ὑμιν θεων, ὀφις συμβολον μεγα και μυστηριον ἀναγραφεται, und es wäre leicht eine Reihe von Monumenten anzuführen, wo die Schlange Gottheiten begleitet, welche nicht die geringste Beziehung auf die Gesundheit haben.

zugleich mit erstrecken können, wenn es sich mit der Schönheit nicht verträgt, ihr gänzlich weichen, und wenn es sich mit ihr verträgt, ihr wenigstens untergeordnet seyn müsse.

Ich will bei dem Ausdrucke stehen bleiben. Es giebt Leidenschaften und Grade von Leidenschaften, die sich in dem Gesichte durch die häßlichsten Verzerrungen äußern, und den ganzen Körper in so gewaltsame Stellungen setzen, daß alle die schönen Linien, die ihn in einem ruhigern Stande umschreiben, verloren gehen. Dieser enthielten sich also die alten Künstler entweder ganz und gar, oder setzten sie auf geringere Grade herunter, in welchen sie eines Maaßes von Schönheit fähig sind.

Wuth und Verzweiflung schändete keines von ihren Werken. Ich darf behaupten, daß sie nie eine Furie gebildet haben. *)

*) Man gehe alle die Kunstwerke durch, deren Plinius und Pausanias und andere gedenken; man übersehe die noch jetzt vorhandenen alten Statuen, Basreliefs, Gemälde: und man wird nirgends eine Furie finden. Ich nehme die Münzen aus, deren Figuren aber nicht zur Kunst, sondern zur Bilderspracht gehören. Indeß hätte Spence, da er Furien haben mußte, sie doch lieber von den Münzen erborgen sollen (Seguini Numis. p. 178. Spanhem. de Praest. Numism. Dissert. XIII. p. 639. Les Césars de Julien par Spanhem

Zorn setzten sie auf Ernst herab. Bei dem Dichter war es der zornige Jupiter, welcher

---

p. 48.), als daß er sie durch einen witzigen Einfall in ein Werk bringen will, in welchem sie ganz gewiß nicht sind. Er sagt in seinem Polymetis (Dial. XVI. p. 272.): „Obschon „die Furien in den Werken der alten Künst„ler etwas sehr seltenes sind, so findet sich „doch eine Geschichte, in der sie durchgängig „von ihnen angebracht werden. Ich meyne „den Tod des Meleager, als in dessen Vor„stellung auf Basreliefs sie öfters die Al„thäa aufmuntern und antreiben, den un„glücklichen Brand, von welchem das Leben „ihres einzigen Sohnes abhing, dem Feuer „zu übergeben. Denn auch ein Weib würde „in ihrer Rache so weit nicht gegangen seyn, „hätte ein Teufel nicht ein wenig zugeschü„ret. In einem von diesen Basreliefs, bei „dem Bellori (in den Admirandis) sieht „man zwei Weiber, die mit der Althäa am „Altare stehen, und allem Ansehen nach Fu„rien seyn sollen. Denn wer sonst als Fu„rien, hätte einer solchen Handlung beiwoh„nen wollen? Daß sie für diesen Charakter „nicht schrecklich genug sind, liegt ohne Zwei„fel an der Abzeichnung. Das Merkwür„digste aber auf diesem Werke ist die runde „Scheibe, unten gegen die Mitte, auf wel„cher sich offenbar der Kopf einer Furie zei„get. Vielleicht war es die Furie, an die „Althäa, so oft sie eine üble That vornahm,

den Blitz schleuderte; bei dem Künstler nur der ernste.

„ihr Gebet richtete und vornehmlich jetzt zu „richten, alle Ursache hatte ꝛc." — Durch solche Wendungen kann man aus allem alles machen. Wer sonst, fragt Spence, als Furien, hätte einer solchen Handlung beiwohnen wollen? Ich antworte: Die Mägde der Althäa, welche das Feuer anzünden und unterhalten mußten. Ovid sagt (Metamorph. VIII. v. 460. 461.):

Protulit huno (stipitem) genitrix taedasque in fragmina poni
Imperat, et positis inimicos admovet ignes.

Dergleichen taedas, lange Stücke von Kien, welche die Alten zu Fackeln brauchten, haben auch wirklich beide Personen in den Händen, und die eine hat eben ein solches Stück zerbrochen, wie ihre Stellung anzeigt. Auf der Scheibe, gegen die Mitte des Werks, erkenne ich die Furie eben so wenig. Es ist ein Gesicht, welches einen heftigen Schmerz ausdrückt. Ohne Zweifel soll es der Kopf des Meleager selbst seyn. (Metamorph. l. c. v. 515.)

Inscius atque absens flamma Meleagros in illa
Uritur; et caecis torreri viscera sentit
Ignibus: et magnos superat virtute dolores.

Jammer ward in Betrübniß gemildert. Un wo diese Milderung nicht statt finden konnte, w der Jammer eben so verkleinernd, als entstellend gewesen wäre, — was that da Timanthes? Sein Gemälde von der Opferung der Iphigenia, in welchem er allen Umstehenden den ihnen eigenthümlich zukommenden Grad der Traurigkeit er-

---

Der Künstler brauchte ihn gleichsam zum Uebergange in den folgenden Zeitpunkt der nämlichen Geschichte, welcher den sterbenden Meleager gleich darneben zeigt. Was Spence zu Furien macht, hält Montfaucon für Parzen, (Antiqu. expl. T. I. p. 162.) den Kopf auf der Scheibe ausgenommen, den er gleichfalls für eine Furie ausgiebt. Bellori selbst (Admirand. Tab. 77.) läßt es unentschieden, ob es Parzen oder Furien sind. Ein Oder, welches genugsam zeiget, daß sie weder das eine noch das andere sind. Auch Montfaucons übrige Auslegung sollte genauer seyn. Die Weibsperson, welche neben dem Bette sich auf den Ellbogen stützet, hätte er Cassandra und nicht Atalanta nennen sollen. Atalanta ist die, welche mit dem Rücken gegen das Bette gekehret, in einer traurigen Stellung sitzet. Der Künstler hat sie mit vielem Verstande von der Familie abgewendet, weil sie nur die Geliebte, nicht die Gemahlin des Meleagers war, und ihre Betrübniß über ein Unglück, das sie selbst unschuldiger Weise veranlasset hatte, die Anverwandten erbittern mußte.

theilte, das Gesicht des Vaters aber, welches den allerhöchsten hätte zeigen sollen, verhüllete, ist bekannt, und es sind viel artige Dinge darüber gesagt worden. Er hatte sich, sagt dieser,*) in den traurigen Physiognomien so erschöpft, daß er dem Vater eine noch traurigere geben zu können verzweifelte. Er bekannte dadurch, sagt jener,**) daß der Schmerz eines Vaters bei dergleichen Vorfällen über allen Ausdruck sey. Ich für mein Theil sehe hier weder die Unvermögenheit des Künstlers, noch die Unvermögenheit der Kunst. Mit dem Grade des Affekts verstärken sich auch die ihm entsprechenden Züge des Gesichts; der höchste Grad hat die allerentschiedensten Züge, und nichts ist der Kunst leichter, als diese auszudrücken. Aber Timanthes kannte die Grenzen, welche die Grazien seiner Kunst setzen. Er wußte, daß sich der Jammer, welcher dem Agamemnon als Vater zukam, durch Verzerrungen äußert, die allezeit häßlich sind. So weit sich Schönheit und Würde mit dem Ausdrucke verbinden ließ, so weit trieb er ihn. Das Häßliche wäre er gern übergangen, hätte er gern gelindert; aber da

*) Plinius lib. XXXV. Sect. 35. Cum moestos pinxisset omnes, praecique patruum, et tristitiae omnem imaginem consumpsisset, patris ipsius vultum velavit, quem digne non poterat ostendere.

**) Summi moeroris acerbitatem arte exprimi non posse confessus est. Valerius Maximus lib. VIII. cap. II.

ihm seine Composition beides nicht erlaubte, was blieb ihm anders übrig, als es zu verhüllen? — Was er nicht malen durfte, ließ er errathen. Kurz, diese Verhüllung ist ein Opfer, das der Künstler der Schönheit brachte. Sie ist ein Beispiel, nicht wie man den Ausdruck über die Schranken der Kunst treiben, sondern wie man ihn dem ersten Gesetze der Kunst, dem Gesetze der Schönheit, unterwerfen soll.

Und dieses nun auf den Laokoon angewendet, so ist die Ursache klar, die ich suche. Der Meister arbeitete auf die höchste Schönheit, unter den angenommenen Umständen des körperlichen Schmerzes. Dieser, in aller seiner entstellenden Heftigkeit, war mit jener nicht zu verbinden. Er mußte ihn also herabsetzen; er mußte Schreien in Seufzen mildern; nicht, weil das Schreien eine unedle Seele verräth, sondern weil es das Gesicht auf eine ekelhafte Weise verstellet. Denn man reiße dem Laokoon in Gedanken nur den Mund auf, und urtheile. Man lasse ihn schreien, und sehe. Es war eine Bildung, die Mitleid einflößte, weil sie Schönheit und Schmerz zugleich zeigte; nun ist es eine häßliche, eine abscheuliche Bildung geworden, von der man gern sein Gesicht verwendet, weil der Anblick des Schmerzes Unlust erregt, ohne daß die Schönheit des leidenden Gegenstandes diese Unlust in das süße Gefüh des Mitleids verwandeln kann.

Die bloße weite Oeffnung des Mundes — bei Seite gesetzt, wie gewaltsam und ekel auch die übrigen Theile des Gesichts dadurch verzerret

und verschoben werden — ist in der Malerei ein Fleck, und in der Bildhauerei eine Vertiefung, welche die widrigste Wirkung von der Welt thut. Montfaucon bewies wenig Geschmack, als er einen alten bärtigen Kopf, mit aufgerissenem Munde, für einen Orakel ertheilenden Jupiter ausgab. *) Muß ein Gott schreien, wenn er die Zukunft eröffnet? Würde ein gefälliger Umriß des Mundes seine Rede verdächtig machen? Auch glaube ich es dem Valerius nicht, daß Ajax in dem nur gedachten Gemälde des Timanthes sollte geschrien haben. **) Weit schlechtere Meister aus den Zeiten der schon verfallenen Kunst, lassen auch nicht einmal die wildesten Barbaren, wenn sie unter dem Schwerdte des Siegers Schrecken und Todesangst ergreift, den Mund bis zum Schreien öffnen. ***)

*) Antiquit. expl. T. I. p. 50.

**) Er giebt nämlich die bey von dem Timanthes wirklich ausgedrückten Grade der Traurigkeit so an: Calchantem tristem, moestum Ulyssem, clamantem Ajacem, lamentantem Menelaum. — Der Schreier Ajax müßte eine häßliche Figur gewesen seyn; und da weder Cicero noch Quintilian in ihren Beschreibungen dieses Gemäldes seiner gedenken, so werde ich ihn um so viel eher für einen Zusatz halten dürfen, mit dem es Valerius aus seinem Kopfe bereichern wollen.

***) Bellori Admiranda. T. XI. XII.

Es ist gewiß, daß diese Herabsetzung des äu
ßersten körperlichen Schmerzes auf einen niedrigen
Grad von Gefühl, an mehrern alten Kunstwerke
sichtbar gewesen. Der leidende Herkules in de
vergifteten Gewande, von der Hand eines alten
unbekannten Meisters, war nicht der Sophokleische
der so gräßlich schrie, daß die Lokrischen Felsen un
die Euböischen Vorgebirge davon ertönten. Er wa
mehr finster, als wild. *) Der Philoktet de
Pythagoras Leontinus schien dem Betrachter seinen
Schmerz mitzutheilen, welche Wirkung der ge
ringste gräßliche Zug verhindert hätte. Man dürfte
fragen, woher ich wisse, daß dieser Meister eine
Bildsäule des Philoktet gemacht habe? Aus einer
Stelle des Plinius, die meine Verbesserung nicht
erwartet haben sollte, so offenbar verfälscht oder
verstümmelt ist sie. **)

III.

Aber, wie schon gedacht, die Kunst hat in
den neuern Zeiten ungleich weitere Grenzen erhal-

*) Plinius libr. XXXIV. sect. 19.

**) Eundem, nämlich den Miro, lieset man
bei dem Plinius (lib. XXXIV. sect. 19.) vi-
cit et Pythagoras Leontinus, qui feci
stadiodromon Astylon, qui Olympiae osten

ten. Ihre Nachahmung, sagt man, erstrecke sich auf die ganze sichtbare Natur, von welcher das Schöne nur ein kleiner Theil ist. Wahrheit und Ausdruck sey ihr erstes Gesetz; und wie die Natur selbst die Schönheit höhern Absichten jederzeit aufopfere, so müsse sie auch der Künstler seiner allgemeinen Bestimmung unterordnen, und ihr nicht weiter nachgehen, als es Wahrheit und Aus-

---

ditur: et Libyn puerum tenentem tabulam, eodem loco, et mala ferentem nudum. Syracusis autem claudicantem: cujus hulceris dolorem sentire etiam spectantes videntur. Man erwäge die letzten Worte etwas genauer. Wird nicht darin offenbar von einer Person gesprochen, die wegen eines schmerzhaften Geschwüres überall bekannt ist? Cujus hulceris u. s. w. Und dieses cujus sollte auf das bloße claudicantem, und das claudicantem vielleicht auf das noch entferntere puerum gehen? Niemand hatte mehr Recht, wegen eines solchen Geschwüres bekannter zu seyn, als Philoktet. Ich lese also anstatt claudicantem, Philoctetem, oder halte wenigstens dafür, daß das letztere durch das erstere gleichlautende Wort verdrungen worden, und man beides zusammen Philoctetem claudicantem lesen müsse. Sophokles läßt ihn σιβον κατ' ἀναγκαν ἑρπειν, und es mußte ein Hinken verursachen, daß er auf den kranken Fuß weniger herzhaft auftreten konnte.

druck erlauben. Genug, daß durch Wahrheit und Ausdruck das Häßlichste der Natur in ein Schönes der Kunst verwandelt werde.

Gesetzt, man wollte diese Begriffe vors erste unbestritten in ihrem Werthe oder Unwerthe lassen; sollten nicht andere von ihnen unabhängige Betrachtungen zu machen seyn, warum demohngeachtet der Künstler in dem Ausdrucke Maaß halten, und ihn nie aus dem höchsten Punkte der Handlung nehmen müsse.

Ich glaube, der einzige Augenblick, an den die materiellen Schranken der Kunst alle ihre Nachahmungen binden, wird auf dergleichen Betrachtungen leiten.

Kann der Künstler von der immer veränderlichen Natur nie mehr als einen einzigen Augenblick, und der Maler insbesondere diesen einzigen Augenblick auch nur aus einem einzigen Gesichtspunkte, brauchen; sind aber ihre Werke gemacht, nicht bloß erblickt, sondern betrachtet zu werden, lange und wiederholtermaßen betrachtet zu werden: so ist es gewiß, daß jener einzige Augenblick und einzige Gesichtspunkt dieses einzigen Augenblickes, nicht fruchtbar genug gewählet werden kann. Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzu denken können. Je mehr wir dazu denken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben. In dem ganzen Verfolge eines Affekts ist aber kein Augenblick, der diesen Vortheil

weniger

weniger hat, als die höchste Staffel desselben. Ueber ihr ist weiter nichts, und dem Auge das Aeußerste zeigen, heißt der Phantasie die Flügel binden, und sie nöthigen, da sie über den sinnlichen Eindruck nicht hinaus kann, sich unter ihm mit schwächern Bildern zu beschäftigen, über die sie die sichtbare Fülle des Ausdrucks als ihre Grenzen scheuet. Wenn Laokoon also seufzet, so kann ihn die Einbildungskraft schreien hören; wenn er aber schreiet, so kann sie von dieser Vorstellung weder eine Stufe höher, noch eine Stufe tiefer steigen, ohne ihn in einem leidlichern, folglich uninteressantern Zustande zu erblicken. *Sie hört ihn erst ächzen, oder sie sieht ihn schon todt.*

Ferner. Erhält dieser einzige Augenblick durch die Kunst eine unveränderliche Dauer; so muß er nichts ausdrücken, was sich nicht anders als transitorisch denken läßt. Alle Erscheinungen, zu deren Wesen wir es nach unsern Begriffen rechnen, daß sie plötzlich ausbrechen und plötzlich verschwinden, daß sie das, was sie sind, nur einen Augenblick seyn können; alle solche Erscheinungen, sie mögen angenehm oder schrecklich seyn, erhalten durch die Verlängerung der Kunst ein so widernatürliches Ansehen, daß mit jeder wiederholten Erblickung der Eindruck schwächer wird, und uns endlich vor dem ganzen Gegenstande ekelt oder grauet. La Metrie, der sich als einen zweiten Demokrit malen und stechen lassen, lacht nur die ersten Male, die man ihn sieht. Betrachtet ihn öfter, und er wird aus einem Philosophen ein Geck; aus seinem Lachen

wird ein Grinsen. So auch mit dem Schreien. Der heftige Schmerz, welcher das Schreien auspresset, läßt entweder bald nach, oder zerstöret das leidende Subject. Wenn also auch der geduldigste, standhafteste Mann schreiet, so schreiet er doch nicht unabläßlich. Und nur dieses scheinbare Unabläßliche in der materiellen Nachahmung der Kunst ist es, was sein Schreien zu weibischem Unvermögen, zu kindischer Unleidlichkeit machen würde. Dieses wenigstens mußte der Künstler des Laokoons vermeiden, hätte schon das Schreien der Schönheit nicht geschadet, wäre es auch seiner Kunst schon erlaubt gewesen, Leiden ohne Schönheit auszudrücken.

Unter den alten Malern scheinet Timomachs Vorwürfe des äußersten Affekts am liebsten gewählet zu haben. Sein rasender Ajax, seine Kindermörderin Medea, waren berühmte Gemälde. Aber aus den Beschreibungen, die wir von ihnen haben, erhellet, daß er jenen Punkt, in welchem der Betrachter das Aeußerste nicht sowohl erblickt, als hinzu denkt, jene Erscheinung, mit der wir den Begriff des Transitorischen nicht so nothwendig verbinden, daß uns die Verlängerung derselben in der Kunst mißfallen sollte, vortrefflich verstanden und mit einander zu verbinden gewußt hat. Die Medea hatte er nicht in dem Augenblicke genommen, in welchem sie ihre Kinder wirklich ermordet; sondern einige Augenblicke zuvor, da die mütterliche Liebe noch mit der Eifersucht kämpfet. Wir sehen das Ende dieses Kampfes voraus. Wir zittern voraus, nun bald blos die grausame Medea zu erblicken, und unsere Einbildungskraft gehet weil

über alles hinweg, was uns der Maler in diesem schrecklichen Augenblicke zeigen könnte. Aber eben darum beleidiget uns die in der Kunst fortdauernde Unentschlossenheit der Medea so wenig, daß wir vielmehr wünschen, es wäre in der Natur selbst dabei geblieben, der Streit der Leidenschaften hätte sich nie entschieden, oder hätte wenigstens so lange angehalten, bis Zeit und Ueberlegung die Wuth entkräften und den mütterlichen Empfindungen den Sieg versichern können. Auch hat dem Timomachus diese seine Weisheit große und häufige Lobsprüche zugezogen, und ihn weit über einen andern unbekannten Maler erhoben, der unverständig genug gewesen war, die Medea in ihrer höchsten Raserei zu zeigen, und so diesem flüchtig überhingehenden Grade der äussersten Raserei eine Dauer zu geben, die alle Natur empöret. Der Dichter,*) der ihn desfalls tadelt, sagt daher sehr sinnreich, indem er das Bild selbst anredet: „Dürstest du denn beständig nach dem Blute deiner Kinder? Ist denn „immer ein neuer Jason, immer eine neue Creusa „da, die dich unaufhörlich erbittern?" — Zum Henker mit dir auch im Gemälde! setzt er voller Verdruß hinzu.

---

*) Philippus (Anthol. lib. IV. cap. 9 ep. 10.)

Αἰει γαρ διψας βρεφεων φονον. ἡ τις Ιησων
Δευτερος, ἡ Γλαυκη τις παλι σοι προφασις;
Ἐρρε και εν κηρω παιδοκτονε —

Von dem rasenden Ajax des Timomachus läßt sich aus der Nachricht des Philostrats urtheilen. *) Ajax erschien nicht, wie er unter den Heerden wüthet, und Rinder und Böcke für Menschen fesselt und mordet. Sondern der Meister zeigte ihn, wie er nach diesen wahnwitzigen Heldenthaten ermattet da sitzt, und den Anschlag fasset, sich selbst umzubringen. Und das ist wirklich der rasende Ajax; nicht weil er eben jetzt raset, sondern weil man siehet, daß er geraset hat; weil man die Größe seiner Raserei am lebhaftesten aus der verzweiflungsvollen Scham abnimmt, die er nun selbst darüber empfindet. Man siehet den Sturm in den Trümmern und Leichen, die er an das Land geworfen.

IV.

Ich übersehe die angeführten Ursachen, warum der Meister des Laokoon in dem Ausdrucke des körperlichen Schmerzes Maaß halten müssen, und finde, daß sie allesammt von der eigenen Beschaffenheit der Kunst, und von derselben nothwendigen Schranken und Bedürfnissen hergenommen sind. Schwerlich dürfte sich also wohl irgend eine derselben auf die Poesie anwenden lassen.

*) Vita Apoll. lib. II. cap. 22.

Ohne hier zu untersuchen, wie weit es dem Dichter gelingen kann, körperliche Schönheit zu schildern: so ist so viel unstreitig, daß, da das ganze unermeßliche Reich der Vollkommenheit seiner Nachahmung offen stehet, die sichtbare Hülle, unter welcher Vollkommenheit zu Schönheit wird, nur eines von den geringsten Mitteln seyn kann, durch die er uns für seine Personen zu interessiren weiß. Oft vernachlässiget er dieses Mittel gänzlich; versichert, daß, wenn sein Held unsere Gewogenheit gewonnen, uns dessen edlere Eigenschaften entweder so beschäftigen, daß wir an die körperliche Gestalt gar nicht denken, oder, wenn wir daran denken, uns so bestechen, daß wir ihm von selbst, wo nicht eine schöne, doch eine gleichgültige ertheilen. Am wenigsten wird er bei jedem einzeln Zuge, der nicht ausdrücklich für das Gesicht bestimmt ist, seine Rücksicht dennoch auf diesen Sinn nehmen dürfen. Wenn Virgils Laokoon schreiet, wem fällt es dabei ein, daß ein großes Maul zum Schreien nöthig ist, und daß dieses große Maul häßlich läßt? Genug, daß clamores horrendos ad sidera tollit ein erhabener Zug für das Gehör ist, mag er doch für das Gesicht seyn, was er will. Wer hier ein schönes Bild verlangt, auf den hat der Dichter seinen ganzen Eindruck verfehlt.

Nichts nöthiget hiernächst den Dichter, sein Gemälde in einem einzigen Augenblick zu concentriren. Er nimmt jede seiner Handlungen, wenn er will, bei ihrem Ursprunge auf, und führet sie durch alle mögliche Abänderungen bis zu ihrer Endschaft. Jede dieser Abänderungen, die dem Künst-

Von dem rasenden Ajax des Timomachus läßt sich aus der Nachricht des Philostrats urtheilen. *) Ajax erschien nicht, wie er unter den Heerden wüthet, und Rinder und Böcke für Menschen fesselt und mordet. Sondern der Meister zeigte ihn, wie er nach diesen wahnwitzigen Heldenthaten ermattet da sitzt, und den Anschlag fasset, sich selbst umzubringen. Und das ist wirklich der rasende Ajax; nicht weil er eben jetzt raset, sondern weil man siehet, daß er geraset hat; weil man die Größe seiner Raserei am lebhaftesten aus der verzweiflungsvollen Scham abnimmt, die er nun selbst darüber empfindet. Man siehet den Sturm in den Trümmern und Leichen, die er an das Land geworfen.

IV.

Ich übersehe die angeführten Ursachen, warum der Meister des Laokoon in dem Ausdrucke des körperlichen Schmerzes Maaß halten müssen, und finde, daß sie allesammt von der eigenen Beschaffenheit der Kunst, und von derselben nothwendigen Schranken und Bedürfnissen hergenommen sind. Schwerlich dürfte sich also wohl irgend eine derselben auf die Poesie anwenden lassen.

*) Vita Apoll. lib. II. cap. 22.

Ohne hier zu untersuchen, wie weit es dem Dichter gelingen kann, körperliche Schönheit zu schildern: so ist so viel unstreitig, daß, da das ganze unermeßliche Reich der Vollkommenheit seiner Nachahmung offen stehet, die sichtbare Hülle, unter welcher Vollkommenheit zu Schönheit wird, nur eines von den geringsten Mitteln seyn kann, durch die er uns für seine Personen zu interessiren weiß. Oft vernachlässiget er dieses Mittel gänzlich; versichert, daß, wenn sein Held unsere Gewogenheit gewonnen, uns dessen edlere Eigenschaften entweder so beschäftigen, daß wir an die körperliche Gestalt gar nicht denken, oder, wenn wir daran denken, uns so bestechen, daß wir ihm von selbst, wo nicht eine schöne, doch eine gleichgültige ertheilen. Am wenigsten wird er bei jedem einzeln Zuge, der nicht ausdrücklich für das Gesicht bestimmt ist, seine Rücksicht dennoch auf diesen Sinn nehmen dürfen. Wenn Virgils Laokoon schreiet, wem fällt es dabei ein, daß ein großes Maul zum Schreien nöthig ist, und daß dieses große Maul häßlich läßt? Genug, daß clamores horrendos ad sidera tollit ein erhabener Zug für das Gehör ist, mag er doch für das Gesicht seyn, was er will. Wer hier ein schönes Bild verlangt, auf den hat der Dichter seinen ganzen Eindruck verfehlt.

Nichts nöthiget hiernächst den Dichter, sein Gemälde in einem einzigen Augenblick zu concentriren. Er nimmt jede seiner Handlungen, wenn er will, bei ihrem Ursprunge auf, und führet sie durch alle mögliche Abänderungen bis zu ihrer Endschaft. Jede dieser Abänderungen, die dem Künst-

ler ein ganzes besonderes Stück kosten würde, kostet ihm einen einzigen Zug; und würde dieser Zug, für sich betrachtet, die Einbildung des Zuhörers beleidigen, so war er entweder durch das Vorhergehende so vorbereitet, oder wird durch das Folgende so gemildert und vergütet, daß er seinen einzelnen Eindruck verlieret, und in der Verbindung die trefflichste Wirkung von der Welt thut. Wäre es also auch wirklich einem Manne unanständig, in der Heftigkeit des Schmerzes zu schreien; was kann diese kleine überhingehende Unanständigkeit demjenigen bei uns für Nachtheil bringen, dessen andere Tugenden uns schon für ihn eingenommen haben? Virgils Laokoon schreiet, aber dieser schreiende Laokoon ist eben derjenige, den wir bereits als den vorsichtigsten Patrioten, als den wärmsten Vater, kennen und lieben. Wir beziehen sein Schreien nicht auf seinen Charakter, sondern lediglich auf sein unerträgliches Leiden. Dieses allein hören wir in seinem Schreien; und der Dichter konnte es uns durch dieses Schreien allein sinnlich machen.

Wer tadelt ihn also noch? Wer muß nicht vielmehr bekennen: wenn der Künstler wohl that, daß er den Laokoon nicht schreien ließ, so that der Dichter eben so wohl, daß er ihn schreien ließ?

Aber Virgil ist hier blos ein erzählender Dichter. Wird in seiner Rechtfertigung auch der dramatische Dichter mit begriffen seyn? Einen andern Eindruck macht die Erzählung von jemandes Geschrei; einen andern dieses Geschrei selbst. Das Drama, welches für die lebendige Malerei des Schauspielers bestimmt ist, dürfte vielleicht eben

deswegen sich an die Gesetze der materiellen Malerei strenger halten müssen. In ihm glauben wir nicht blos einen schreienden Philoktet zu sehen und zu hören; wir hören und sehen wirklich schreien. Je näher der Schauspieler der Natur kömmt, desto empfindlicher müssen unsere Augen und Ohren beleidiget werden; denn es ist unwidersprechlich, daß sie es in der Natur werden, wenn wir so laute und heftige Aeußerungen des Schmerzes vernehmen. Zudem ist der körperliche Schmerz überhaupt des Mitleidens nicht fähig, welches andere Uebel erwecken. Unsere Einbildung kann zu wenig in ihm unterscheiden, als daß die bloße Erblickung desselben etwas von einem gleichmäßigen Gefühl in uns hervor zu bringen vermöchte. Sophokles könnte daher leicht nicht einen blos willkürlichen, sondern in dem Wesen unserer Empfindungen selbst gegründeten Anstand übertreten haben, wenn er den Philoktet und Herkules so winseln und weinen, so schreien und brüllen läßt. Die Umstehenden können unmöglich so viel Antheil an ihrem Leiden nehmen, als diese ungemäßigten Ausbrüche zu erfordern scheinen. Sie werden uns Zuschauern vergleichungsweise kalt vorkommen, und dennoch können wir ihr Mitleiden nicht wohl anders, als wie das Maaß des unsrigen betrachten. Hierzu füge man, daß der Schauspieler die Vorstellung des körperlichen Schmerzes schwerlich oder gar nicht bis zur Illusion treiben kann: und wer weiß, ob die neuern dramatischen Dichter nicht eher zu loben, als zu tadeln sind, daß sie diese Klippe entweder ganz und gar vermieden, oder doch nur mit einem leichten Kahne umfahren haben.

Wie manches würde in der Theorie unwiderſprechlich ſcheinen, wenn es dem Genie nicht gelungen wäre, das Widerſpiel durch die That zu erweiſen. Alle dieſe Betrachtungen ſind nicht ungegründet, und doch bleibet Philoktet eines von den Meiſterſtücken der Bühne. Denn ein Theil derſelben trifft den Sophokles nicht eigentlich, und nur indem er ſich über den andern Theil hinwegſetzet, hat er Schönheiten erreicht, von welchen dem furchtſamen Kunſtrichter, ohne dieſes Beiſpiel, nie träumen würde. Folgende Anmerkungen werden es näher zeigen.

1. Wie wunderbar hat der Dichter die Idee des körperlichen Schmerzes zu verſtärken und zu erweitern gewußt! Er wählte eine Wunde — (denn auch die Umſtände der Geſchichte kann man betrachten, als ob ſie von ſeiner Wahl abgehangen hätten, in ſo fern er nämlich die ganze Geſchichte, eben dieſer ihm vortheilhaften Umſtände wegen, wählte) — er wählte, ſage ich, eine Wunde und nicht eine innerliche Krankheit; weil ſich von jener eine lebhaftere Vorſtellung machen läßt, als von dieſer, wenn ſie auch noch ſo ſchmerzlich iſt. Die innere ſympathetiſche Glut, welche den Meleager verzehrte, als ihn ſeine Mutter in dem fatalen Brande ihrer ſchweſterlichen Wuth aufopferte, würde daher weniger theatraliſch ſeyn, als eine Wunde. Und dieſe Wunde war ein göttliches Strafgericht. Ein mehr als natürliches Gift tobte unaufhörlich darin, und nur ein ſtärkerer Anfall von Schmerzen hatte ſeine geſetzte Zeit, nach welchem jedesmal der Unglückliche in einen betäubenden

Schlaf verfiel, in welchem sich seine erschöpfte Natur erholen mußte, den nämlichen Weg des Leidens wieder antreten zu können. Chataubrun läßt ihn blos von dem vergifteten Pfeile eines Trojaners verwundet seyn. Was kann man sich von einem so gewöhnlichen Zufalle außerordentliches versprechen? Ihm war in den alten Kriegen ein jeder ausgesetzt; wie kam es, daß er nur bei dem Philoktet so schreckliche Folgen hatte? Ein natürliches Gift, das neun ganzer Jahre wirket, ohne zu tödten, ist noch dazu weit unwahrscheinlicher, als alle das fabelhafte Wunderbare, womit es der Grieche ausgerüstet hat.

2. So groß und schrecklich er aber auch die körperlichen Schmerzen seines Helden machte, so fühlte er es doch sehr wohl, daß sie allein nicht hinreichend wären, einen merklichen Grad des Mitleids zu erregen. Er verband sie daher mit andern Uebeln, die gleichfalls für sich betrachtet, nicht besonders rühren konnten, die aber durch diese Verbindung einen eben so melancholischen Anstrich erhielten, als sie den körperlichen Schmerzen hinwiederum mittheilten. Diese Uebel waren völlige Beraubung der menschlichen Gesellschaft, Hunger und alle Unbequemlichkeiten des Lebens, welchen man unter einem rauhen Himmel in jener Beraubung ausgesetzet ist. *) Man denke sich einen Menschen

*) Wenn der Chor das Elend des Philoktet in dieser Verbindung betrachtet, so scheinet ihn die hülflose Einsamkeit desselben ganz beson-

in diesen Umständen, man gebe ihm aber Gesundheit, und Kräfte, und Industrie, und es ist ein

---

bers zu rühren. In jedem Worte hören wir den geselligen Griechen. Ueber eine von den hieher gehörigen Stellen habe ich indeß meinen Zweifel. Sie ist die (v. 201. 205.):

Ἰν' ἄυτος ἦν προσβρος, ἐκ ἐχων βασιν,
Οὐδε τιν' ἐγχωρων,
Κακογειτονα παρ' ὡ ϛονον ἀντιτυπον
Βαρυβρωτ' ἀποκλαυ-
σειεν αἱματηρον.

Die gemeine Winshemsche Uebersetzung giebt dieses so:

Ventis expositus et pedibus captus
Nullum cohabitatorem
Nec vicinum ullum saltem malum habens, apud quem gemitum mutuum
Gravemque ac cruentum
Ederet.

Hiervon weicht die interpolirte Uebersetzung des Th. Johnson nur in den Worten ab:

Ubi ipse ventis erat expositus, firmum gradum non habens,
Nec quenquam indigenarum,
Nec malum vicinum, apud quem ploraret
Vehementer edacem
Sanguineum morbum, mutuo gemitu.

Robinson Crusoe, der auf unser Mitleid wenig Anspruch macht, ob uns gleich sein Schicksal sonst

---

Man sollte glauben, er habe diese veränderten Worte aus der gebundenen Uebersetzung des Thomas Naogeorgus entlehnet. Denn dieser (sein Werk ist sehr selten, und Fabricius selbst hat es nur aus dem Oporischen Bücherverzeichnisse gekannt) drückt sich so aus:

— ubi expositus fuit
Ventis ipse, gradum firmum haud habens,
Nec quenquam indigenam, nec vel malum
Vicinum, ploraret apud quem
Vehementer edacem atque cruentum
Morbum mutuo.

Wenn diese Uebersetzungen ihre Richtigkeit haben, so sagt der Chor das Stärkste, was man nur immer zum Lobe der menschlichen Gesellschaft sagen kann: Der Elende hat keinen Menschen um sich; er weiß von keinem freundlichen Nachbar; zu glücklich, wenn er auch nur einen bösen Nachbar hätte! Themson würde sodann diese Stelle vielleicht vor Augen gehabt haben, wenn er den gleichfalls in eine wüste Insel von Bösewichtern ausgesetzten Melisander sagen läßt:

Cast on the wildest of the Cyclad Isles
Where never human foot had mark'd the shore
These ruffians left me — yet believe me, Arcas,

gar nicht gleichgültig ist. Denn wir sind selten mit der menschlichen Gesellschaft so zufrieden, daß

Such is the rooted love we bear mankind,
All ruffians as they were, I never heard
A sound so dismal as their parting oars.

Auch ihm wäre die Gesellschaft von Bösewichtern lieber gewesen, als gar keine. Ein grosser vortrefflicher Sinn! Wenn es nur gewiß wäre, daß Sophokles auch wirklich so etwas gesagt hätte. Aber ich muß ungern bekennen, daß ich nichts dergleichen bei ihm finde: es wäre denn, daß ich lieber mit den Augen des alten Scholiasten, als mit meinen eignen sehen wollte, welcher die Worte des Dichters so umschreibt: *Οὐ μονον ὁπου κακον ἐκ εἰχε τινα των ἐγχωριων γειτονα, ἀλλα ἐδε κακον, παῤ ἑ ἀμοιβαιον λογον ϛεναζων ἀκουσετε.* Wie dieser Auslegung die angeführten Uebersetzer gefolgt sind, so hat sich auch eben sowohl Brumoy, als unser neuer deutscher Uebersetzer daran gehalten. Jener sagt: sans societé, même importune; und dieser „jeder Gesellschaft, auch der beschwerlichsten beraubet." Meine Gründe, warum ich von ihnen allen abgehen muß, sind diese. Erstlich ist es offenbar, daß wenn *κακογειτονα* von *τιν' ἐγχωρων* getrennet werden, und ein besonderes Glied ausmachen sollte, die Partikel *ἐδε* vor *κακογειτονα* nothwendig wiederholt

uns die Ruhe, die wir außer derſelben genießen, nicht ſehr reizend dünken ſollte, beſonders unter der

---

ſeyn müßte. Da ſie es aber nicht iſt, ſo iſt es eben ſo offenbar, daß κακογειτονα zu τινα gehöret und das Komma nach ἐγχωρων wegfallen muß. Dieſes Komma hat ſich aus der Ueberſetzung eingeſchlichen, wie ich denn wirklich finde, daß es einige ganz griechiſche Ausgaben (z. E. die Wittenbergiſche von 1585 in 8., welche dem Fabricius völlig unbekannt geblieben) auch gar nicht haben, und es erſt, wie gehörig, nach κακογειτονα ſetzen. Zweitens, iſt das wohl ein böſer Nachbar, von dem wir uns ϛονον ἀντιτυπον, ἀμοιβαιον, wie es der Scholiaſt erklärt, verſprechen können? Wechſelsweiſe mit uns ſeufzen, iſt die Eigenſchaft eines Freundes, nicht aber eines Feindes. Kurz alſo: man hat das Wort κακογειτονα unrecht verſtanden; man hat angenommen, daß es aus dem Adjectivo κακος zuſammengeſetzt ſey, und es iſt aus dem Subſtantivo το κακον zuſammengeſetzt; man hat es durch einen böſen Nachbar erklärt, und hätte es durch einen Nachbar des Böſen erklären ſollen. So wie κακομαντις nicht einen böſen, das iſt, falſchen, unwahren Propheten, ſondern einen Propheten des Böſen, κακοτεχνος nicht einen böſen, ungeſchickten Künſtler, ſondern einen Künſtler im Böſen bedeuten. Unter einem Nachbar des Böſen verſteht der Dichter aber denjenigen, welcher entweder mit gleichen Unfällen, als wir, behaftet

Vorstellung, welche jedem Individuum schmeichelt, daß es fremden Beistandes nach und nach kann entbehren lernen. Auf der andern Seite gebe man einem Menschen die schmerzlichste unheilbarste Krankheit; aber man denke ihn zugleich von gefälligen Freunden umgeben, die ihn an nichts Mangel leiden lassen, die sein Uebel, so viel in ihren Kräften stehet, erleichtern, gegen die er unverholen klagen und jammern darf: unstreitig werden wir Mitleid mit ihm haben, aber dieses Mitleid dauert nicht in die Länge, endlich zucken wir die Achsel, und verweisen ihn zur Geduld. Nur wenn beide Fälle zusammen kommen, wenn der Einsame auch seines Körpers nicht mächtig ist, wenn dem Kranken eben so wenig jemand anders hilft, als er sich

---

ist, oder aus Freundschaft an unsern Unfällen Antheil nimmt; so daß die ganzen Worte ἀδ' ἐχων τιν' ἐγχωρων κακογειτονα bloß durch neque quenquam indigenarum mali socium habens zu übersetzen sind. Der neue Englische Uebersetzer des Sophokles, Thomas Franklin, kann nicht anders als meiner Meynung gewesen seyn, indem er den bösen Nachbar in κακογειτων auch nicht findet, sondern es blos durch fellow-mourner übersetzet:

Expos'd to the incliment skies,
Deserted and forlorn he lyes,
No friend nor fellow-mourner there,
To sooth his sorrow, and divide his care.

selbst helfen kann, und seine Klagen in der öden Luft verfliegen: alsdann sehen wir alles Elend, was die menschliche Natur treffen kann, über den Unglücklichen zusammen schlagen, und jeder flüchtige Gedanke, mit dem wir uns an seiner Stelle denken, erreget Schaudern und Entsetzen. Wir erblicken nichts als die Verzweiflung in ihrer schrecklichsten Gestalt vor uns, und kein Mitleid ist stärker, keines zerschmelzet mehr die ganze Seele, als das, welches sich mit Vorstellungen der Verzweiflung mischet. Von dieser Art ist das Mitleid, welches wir für den Philoktet empfinden, und in dem Augenblicke am stärksten empfinden, wenn wir ihn auch seines Bogens beraubt sehen, des einzigen, was ihm sein kümmerliches Leben erhalten mußte. — O des Franzosen, der keinen Verstand, dieses zu überlegen, kein Herz, dieses zu fühlen, gehabt hat! Oder, wenn er es gehabt hat, der klein genug war, dem armseligen Geschmacke seiner Nation alles dieses aufzuopfern! Chataubrun giebt dem Philoktet Gesellschaft. Er läßt eine Prinzessin Tochter zu ihm in die wüste Insel kommen. Und auch diese ist nicht allein, sondern hat ihre Hofmeisterin bei sich; ein Ding, von dem ich nicht weiß, ob es die Prinzessin oder der Dichter nöthiger gebraucht hat. Das ganze vortreffliche Spiel mit dem Bogen hat er weggelassen. Dafür läßt er schöne Augen spielen. Freilich würden Pfeil und Bogen der französischen Heldenjugend sehr lustig vorgekommen seyn. Nichts hingegen ist ernsthafter, als der Zorn schöner Augen. Der Grieche martert uns mit der gräulichen Besorgung, der arme Philoktet werde ohne seinen Bogen auf der

wüsten Insel bleiben und elendiglich umkommen müssen. Der Franzose weiß einen gewissern Weg zu unsern Herzen: er läßt uns fürchten, der Sohn des Achilles werde ohne seine Prinzessin abziehen müssen. Dieses hießen denn auch die Pariser Kunstrichter, über die Alten triumphiren, und einer schlug vor, das Chataubrunsche Stück la Difficulté vaincue zu benennen. *)

3. Nach der Wirkung des Ganzen betrachte man die einzelen Scenen, in welchen Philoktet nicht mehr der verlassene Kranke ist; wo er Hoffnung hat, nun bald die trostlose Einöde zu verlassen und wieder in sein Reich zu gelangen; wo sich also sein ganzes Unglück auf die schmerzliche Wunde einschränkt. Er wimmert, er schreiet, er bekommt die gräßlichsten Zuckungen. Hierwider gehet eigentlich der Einwurf des beleidigten Anstandes. Es ist ein Engländer, welcher diesen Einwurf macht; ein Mann also, bei welchem man nicht leicht eine falsche Delikatesse argwohnen darf. Wie schon berührt, so giebt er ihm auch einen sehr guten Grund. Alle Empfindungen und Leidenschaften, sagt er, mit welchen andere nur sehr wenig sympathisiren können, werden anstößig, wenn man sie zu heftig ausdrückt. **) „Aus die-

„sem

*) Mercure de France, Avril 1755. p. 177.

**) Adam Smith, in seiner Theorie der moralischen Empfindungen, 2 Abschn. 1 Kap.

„sem Grunde ist nichts unanständiger, und einem „Manne unwürdiger, als wenn er den Schmerz, „auch den allerheftigsten, nicht mit Geduld ertra„gen kann, sondern weinet und schreiet. Zwar „giebt es eine Sympathie mit dem körperlichen „Schmerze. Wenn wir sehen, daß jemand einen „Schlag auf den Arm oder das Schienbein bekom„men soll, so fahren wir natürlicher Weise zu„sammen, und ziehen unsern eigenen Arm oder „Schienbein zurück; und wenn der Schlag wirk„lich geschieht, so empfinden wir ihn fast eben so „lebhaft, als der, den er getroffen. Gleichwohl „aber ist es gewiß, daß das Uebel, welches wir „fühlen, gar nicht beträchtlich ist; wenn der „Geschlagene daher ein heftiges Geschrei erregt, so „ermangeln wir nicht, ihn zu verachten, weil „wir in der Verfassung nicht sind, eben so heftig „schreien zu können, als er." — Nichts ist be„trüglicher, als allgemeine Gesetze für unsere Empfindungen. Ihr Gewebe ist so fein und verwickelt, daß es auch der behutsamsten Spekulation kaum möglich ist, einen einzelnen Faden rein aufzufassen, und durch alle Kreuzfäden zu verfolgen. Gelingt es ihr aber auch schon, was für Nutzen hat es? Es giebt in der Natur keine einzelne reine Empfindung; mit einer jeden entstehen tausende andere zugleich, deren geringste die Grundempfindung gänzlich verändert, so daß Ausnahmen über Ausnahmen erwachsen, die das vermeyntlich allgemeine Gesetz endlich selbst auf eine bloße Erfahrung in wenig einzelnen Fällen einschränken. — Wir verachten denjenigen, sagt der

Engländer, den wir unter körperlichen Schmerzen heftig schreien hören. Aber nicht immer: nicht zum erstenmale; nicht, wenn wir sehen, daß der Leidende alles mögliche anwendet, seinen Schmerz zu verbeißen; nicht, wenn wir ihn sonst als einen Mann von Standhaftigkeit kennen; noch weniger, wenn wir ihn selbst unter den Leiden Proben von seiner Standhaftigkeit ablegen sehen, wenn wir sehen, daß ihn der Schmerz zwar zum Schreien, aber auch zu weiter nichts zwingen kann, daß er sich lieber der längern Fortdauer dieses Schmerzes unterwirft, als das geringste in seiner Denkungsart, in seinen Entschlüssen ändert, ob er schon in dieser Veränderung die gänzliche Endschaft seines Schmerzes hoffen darf. Das alles findet sich bei dem Philoktet. Die moralische Größe bestand bei den alten Griechen in einer eben so unveränderlichen Liebe gegen seine Freunde, als unwandelbarem Hasse gegen seine Feinde. Diese Größe behält Philoktet bei allen seinen Martern. Sein Schmerz hat seine Augen nicht so vertrocknet, daß sie ihm keine Thränen über das Schicksal seiner alten Freunde gewähren könnten. Sein Schmerz hat ihn so mürbe nicht gemacht, daß er, um ihn los zu werden, seinen Feinden vergeben, und sich gern zu allen ihren eigennützigen Absichten brauchen lassen möchte. Und diesen Felsen von einem Manne hätten die Athenienser verachten sollen, weil die Wellen, die ihn nicht erschüttern können, ihn wenigstens ertönen machen? — Ich bekenne, daß ich an der Philosophie des Cicero überhaupt wenig Geschmack finde; am allerwenigsten aber an der, die er in dem zweiten Buche seiner Tusculanischen

Fragen über die Erduldung des körperlichen Schmerzes auskramet. Man sollte glauben, er wolle einen Gladiator abrichten, so sehr eifert er wider den äußerlichen Ausdruck des Schmerzes. In diesem scheinet er allein die Ungeduld zu finden, ohne zu überlegen, daß er oft nichts weniger als freiwillig ist, die wahre Tapferkeit aber sich nur in freiwilligen Handlungen zeigen kann. Er hört bei dem Sophokles den Philoktet nur klagen und schreien, und übersieht sein übriges standhaftes Betragen gänzlich. Wo hätte er auch sonst die Gelegenheit zu seinem rhetorischen Ausfalle wider die Dichter hergenommen? „Sie sollen uns weich„lich machen, weil sie die tapfersten Männer „klagend einführen." Sie müssen sie klagen lassen; denn ein Theater ist keine Arena. Dem verdammten oder feilen Fechter kam es zu, alles mit Anstand zu thun und zu leiden. Von ihm mußte kein kläglicher Laut gehöret, keine schmerzliche Zuckung erblickt werden. Denn da seine Wunden, sein Tod, die Zuschauer ergötzen sollten: so mußte die Kunst alles Gefühl verbergen lehren. Die geringste Aeußerung desselben hätte Mitleiden erweckt, und öfters erregtes Mitleiden würde diesen frostig grausamen Schauspielen bald ein Ende gemacht haben. Was aber hier nicht erregt werden sollte, ist die einzige Absicht der tragischen Bühne, und fordert daher ein gerade entgegengesetztes Betragen. Ihre Helden müssen Gefühl zeigen, müssen ihre Schmerzen äußern, und die bloße Natur in sich wirken lassen. Verrathen sie Abrichtung und Zwang, so lassen sie

unser Herz kalt und Klopffechter im Cothurne können höchstens nur bewundert werden. Diese Benennung verdienen alle Personen der sogenannten Senekaschen Tragödien, und ich bin der festen Meynung, daß die Gladiatorischen Spiele die vornehmste Ursache gewesen, warum die Römer in dem Tragischen noch so weit unter dem Mittelmäßigen geblieben sind. Die Zuschauer lernten in dem blutigen Amphitheater alle Natur verkennen, wo allenfalls ein Ktesias seine Kunst studieren konnte, aber nimmermehr ein Sophokles. Das tragischste Genie, an diese künstliche Todesscenen gewöhnet, mußte auf Bombast und Rodomontaden verfallen. Aber so wenig als solche Rodomontaden wahren Heldenmuth einflößen können, eben so wenig können Philoktetische Klagen weichlich machen. Die Klagen sind eines Menschen, aber die Handlungen eines Helden. Beide machen den menschlichen Helden, der weder weichlich noch verhärtet ist, sondern bald dieses bald jenes scheinet, so wie ihn jetzt Natur, jetzt Grundsätze und Pflicht verlangen. Er ist das Höchste, was die Weisheit hervorbringen, und die Kunst nachahmen kann.

4. Nicht genug, daß Sophokles seinen empfindlichen Philoktet vor der Verachtung gesichert hat; er hat auch allem andern weislich vorgebauet, was man sonst aus der Anmerkung des Engländers wider ihn erinnern könnte. Denn verachten wir schon denjenigen nicht immer, der bei körperlichen Schmerzen schreiet, so ist doch dieses unwidersprechlich, daß wir nicht so viel

Mitleiden für ihn empfinden, als dieses Geschrei zu erfordern scheinet. Wie sollen sich also diejenigen verhalten, die mit dem schreienden Philoktet zu thun haben? Sollen sie sich in einem hohen Grade gerührt stellen? Es ist wider die Natur. Sollen sie sich so kalt und verlegen bezeigen, als man wirklich bei dergleichen Fällen zu seyn pflegt? Das würde die widrigste Dissonanz für den Zuschauer hervorbringen. Aber, wie gesagt, auch diesem hat Sophokles vorgebauet. Dadurch nämlich, daß die Nebenpersonen ihr eigenes Interesse haben; daß der Eindruck, welchen das Schreien des Philoktet auf sie macht, nicht das einzige ist, was sie beschäftiget, und der Zuschauer daher nicht sowohl auf die Disproportion ihres Mitleids mit diesem Geschrei, als vielmehr auf die Veränderung Acht giebt, die in ihren eigenen Gesinnungen und Anschlägen durch das Mitleid, es sey so schwach oder so stark es will, entstehet, oder entstehen sollte. Neoptolem und der Chor haben den unglücklichen Philoktet hintergangen; sie erkennen, in welche Verzweiflung ihn ihr Betrug stürzen werde; nun bekömmt er seinen schrecklichen Zufall vor ihren Augen; kann dieser Zufall keine merkliche sympathetische Empfindung in ihnen erregen, so kann er sie doch antreiben, in sich zu gehen, gegen so viel Elend Achtung zu haben, und es durch Verrätherei nicht häufen zu wollen. Dieses erwartet der Zuschauer, und seine Erwartung findet sich von dem edelmüthigen Neoptolem nicht getäuscht. Philoktet, seiner Schmerzen Meister, würde den Neoptolem bei seiner Verstellung erhalten haben. Philoktet, den sein Schmerz al-

ler Verstellung unfähig macht, so höchst nöthig sie ihm auch scheinet, damit seinen künftigen Reisegefährten das Versprechen, ihn mit sich zu nehmen, nicht zu bald gereue; Philoktet, der ganz Natur ist, bringt auch den Neoptolem zu seiner Natur wieder zurück. Diese Umkehr ist vortrefflich, und um so viel rührender, da sie von der bloßen Menschlichkeit bewirket wird. Bei dem Franzosen haben wiederum die schönen Augen ihren Theil daran. *) Doch ich will an diese Parodie nicht mehr denken. — Des nämlichen Kunstgriffs, mit dem Mitleiden, welches das Geschrei über körperliche Schmerzen hervorbringen sollte, in den Umstehenden einen andern Affekt zu verbinden, hat sich Sophokles auch in den Trachinerinnen bedient. Der Schmerz des Herkules ist kein ermattender Schmerz; er treibt ihn bis zur Raserei, in der er nach nichts als nach Rache schnaubet. Schon hatte er in dieser Wuth den Lichas ergriffen, und an dem Felsen zerschmettert. Der Chor ist weiblich; um so viel natürlicher muß sich Furcht und Entsetzen seiner bemeistern. Dieses, und die Erwartung, ob noch ein Gott dem Herkules zu Hülfe eilen, oder Herkules unter diesem Uebel erliegen werde, macht hier das eigentliche allgemeine Interesse, welches von dem Mitleiden nur eine geringe Schattirung erhält. Sobald der Ausgang durch die Zusammenhaltung der Orakel

*) Act. II. Sc. III. De mes déguisemens que penseroit Sophie? Sagt der Sohn des Achilles.

entschieden ist, wird Herkules ruhig, und die Bewunderung über seinen letzten Entschluß tritt an die Stelle aller andern Empfindungen. Ueberhaupt aber muß man bei der Vergleichung des leidenden Herkules mit dem leidenden Philoktet nicht vergessen, daß jener ein Halbgott, und dieser nur ein Mensch ist. Der Mensch schämt sich seiner Klagen nie; aber der Halbgott schämt sich, daß sein sterblicher Theil über den unsterblichen so viel vermocht habe, daß er wie ein Mädchen weinen und winseln müssen. *) Wir neuern glauben keine Halbgötter, aber der geringste Held soll bei uns wie ein Halbgott empfinden und handeln.

Ob der Schauspieler das Geschrei und die Verzuckungen des Schmerzes bis zur Illusion bringen könne, will ich weder zu verneinen noch zu bejahen wagen. Wenn ich fände, daß es unsere Schauspieler nicht könnten, so müßte ich erst wissen, ob es auch ein Garrik nicht vermögend wäre: und wenn es auch diesem nicht gelänge, so würde ich mir noch immer die Skävopoeie und Deklamation der Alten in einer Vollkommenheit denken dürfen, von der wir heut zu Tage gar keinen Begriff haben.

*) Trach. v. 1088. 89.

— — ὁσις ὡσε παρθενος
Βεβρυχα κλαιον — —

V.

Es giebt Kenner des Alterthums, welche die Gruppe Laokoon zwar für ein Werk griechischer Meister, aber aus der Zeit der Kaiser halten, weil sie glauben, daß der Virgilische Laokoon dabei zum Vorbilde gedient habe. Ich will von den ältern Gelehrten, die dieser Meynung gewesen sind, nur den Bartholomäus Marliani *), und von den neuern, den Montfaucon **) nennen. Sie fanden ohne Zweifel zwischen dem Kunstwerke und der Beschreibung des Dichters eine so besondere Uebereinstimmung, daß es ihnen unmöglich dünkte, daß beide von ohngefähr auf einerlei Umstände sollten gefallen seyn, die sich nichts weniger, als von selbst darbieten. Dabei setzten sie voraus, daß, wenn es auf die Ehre der Erfindung

*) Topographiae Urbis Romae libr. IV. cap. 14. Et quanquam hi (Agesander et Polydorus et Athenodorus Rhodii) ex Virgilii descriptione statuam hanc formavisse videntur etc.

**) Suppl. aux Ant. Expliq. T. I. p 242. Il semble qu'Agesandre, Polydore et Athenodore, qui en furent les ouvriers, ayent travaillé comme à l'envie, pour laisser un monument, qui repondoit à l'incomparable description qu'a fait Virgile de Laocoon etc.

und des ersten Gedankens ankomme, die Wahrscheinlichkeit für den Dichter ungleich größer sey, als für den Künstler.

Nur scheinen sie vergessen zu haben, daß ein dritter Fall möglich sey. Denn vielleicht hat der Dichter eben so wenig den Künstler, als der Künstler den Dichter nachgeahmt, sondern beide haben aus einerlei älteren Quelle geschöpft. Nach dem Macrobius würde Pisander diese ältere Quelle seyn können*). Denn als die Werke dieses griechischen Dichters noch vorhanden waren, war es schulkundig, pueris decantatum, daß der Römer die ganze Eroberung und Zerstörung Iliums, sein ganzes zweites Buch, aus ihm nicht sowohl nachgeahmet, als treulich übersetzt habe. Wäre nun also Pisander auch in der Geschichte des Laokoon Virgils Vorgänger gewesen, so brauchten die griechischen Künstler ihre Anleitung nicht aus einem

*) Saturnal lib. V. cap. 2. Quae Virgilius traxit a Graecis, dicturumne me putetis quae vulgo nota sunt? quod Theocritum sibi fecerit pastoralis operis autorem, ruralis Hesiodum? et quod in ipsis Georgicis, tempestatis serenitatisque signa de Arati Phaenomenis traxerit? vel quod eversionem Trojae, cum Simone suo, et equo ligneo, caeterisque omnibus, quae librum secundum faciunt, a Pisandro pene ad verbum transscripserit? qui inter Graecos poëtas eminet opere; quod a

lateinischen Dichter zu holen, und die Muthmaßung von ihrem Zeitalter gründet sich auf nichts.

Indeß wenn ich nothwendig die Meynung des Marliani und Montfaucon behaupten müßte, so würde ich ihnen folgende Ausflucht leihen. Pisanders Gedichte sind verloren; wie die Geschichte des Laokoon von ihm erzählet worden, läßt sich mit Gewißheit nicht sagen; es ist aber wahrscheinlich, daß es mit eben den Umständen geschehen sey, von welchen wir noch jetzt bei griechischen Schriftstellern Spuren finden. Nun kommen aber diese mit der Erzählung des Virgil im geringsten nicht überein, sondern der römische Dichter muß die griechische Tradition völlig nach seinem Gutdünken umgeschmolzen haben. Wie er das Unglück des Laokoon erzählet, so ist es seine eigene Erfindung; folglich, wenn die Künstler in ihrer Vorstellung mit ihm harmoniren, so können sie nicht wohl anders, als nach seiner Zeit gelebt, und nach seinem Vorbilde gearbeitet haben.

---

nuptiis Jovis et Junonis incipiens universas historias, quae mediis omnibus saeculis usque ad aetatem ipsius Pisandri contigerunt, in unam seriem coactas redegerit, et unum ex diversis hiatibus temporum corpus effecerit? in quo opere inter historias caeteras interitus quoque Trojae in hunc modum relatus est. Quae fideliter Maro interpretando, fabricatus est sibi Iliacae urbis ruinam. Sed et haec et talia ut pueris decantata praetereo.

Quintus Calaber läßt zwar den Laokoon einen gleichen Verdacht, wie Virgil, wider das hölzerne Pferd bezeigen; allein der Zorn der Minerva, welchen sich dieser dadurch zuziehet, äußert sich bei ihm ganz anders. Die Erde erbebt unter dem warnenden Trojaner; Schrecken und Angst überfallen ihn; ein brennender Schmerz tobet in seinen Augen; sein Gehirn leidet; er raset; er verblindet. Erst, da er blind noch nicht aufhört, die Verbrennung des hölzernen Pferdes anzurathen, sendet Minerva zwei schreckliche Drachen, die aber bloß die Kinder des Laokoon ergreifen. Umsonst strecken diese die Hände nach ihrem Vater aus; der arme blinde Mann kann ihnen nicht helfen; sie werden zerfleischt, und die Schlangen schlupfen in die Erde. Dem Laokoon selbst geschieht von ihnen nichts; und daß dieser Umstand dem Quintus *) nicht eigen, sondern vielmehr allgemein angenommen müsse gewesen seyn, bezeuget eine Stelle des Lykophron, wo diese Schlangen **) das Beiwort der Kinderfresser führen.

War er aber, dieser Umstand, bei den

---

*) Paralip. lib. XII. v. 398 — 408. et v. 439 — 474.

**) Oder vielmehr, Schlange; denn Lykophron scheinet nur Eine angenommen zu haben:

Και παιδοβρωτος πορκεως νησος διπλας.

Griechen allgemein angenommen, so würden sich griechische Künstler schwerlich erkühnt haben, von ihm abzuweichen, und schwerlich würde es sich getroffen haben, daß sie auf eben die Art wie ein römischer Dichter abgewichen wären, wenn sie diesen Dichter nicht gekannt hätten, wenn sie vielleicht nicht den ausdrücklichen Auftrag gehabt hätten, nach ihm zu arbeiten. Auf diesem Punkte, meyne ich, müßte man bestehen, wenn man den Marliani und Montfaucon vertheidigen wollte. Virgil ist der erste und einzige, *) welcher sowohl Vater als Kinder von den Schlangen umbringen

*) Ich erinnere mich, daß man das Gemälde hierwider anführen könnte, welches Eumolp bei dem Petron auslegt. Es stellte die Zerstörung von Troja, und besonders die Geschichte des Laokoon, vollkommen so vor, als sie Virgil erzählet; und da in der nämlichen Gallerie zu Neapel, in der es stand, andere alte Gemälde vom Zeuxis, Protogenes, Apelles waren, so ließe sich vermuthen, daß es gleichfalls ein altes griechisches Gemälde gewesen sey. Allein man erlaube mir, einen Romandichter für keinen Historikus halten zu dürfen. Diese Gallerie, und dieses Gemälde, und dieser Eumolp haben, allem Ansehen nach, nirgends als in der Phantasie des Petrons existiret. Nichts verräth ihre gänzliche Erdichtung deutlicher, als die offenbaren Spuren einer beinahe schülermäßigen Nachahmung der Virgilischen Beschreibung. Es wird sich der Mühe verlohnen, die Ver-

läßt; die Bildhauer thun dieſes gleichfalls, da ſie es doch als Griechen nicht hätten thun ſollen:

---

gleichung anzuſtellen. So Virgil (Aeneid, lib. II. 199 — 224.):

Hic aliud majus miserisque multoque tremendum
Objicitur magis, atque improvida pectora turbat.
Laocoon, ductus Neptuno sorte sacerdos,
Sollemnis taurum ingentem mactabat ad aras.
Ecce autem gemini a Tenedo tranquilla per alta
(Horresco referens) immensis orbibus angues
Incumbunt pelago, pariterque ad litora tendunt:
Pectora quorum inter fluctus arrecta, jubaeque
Sanguineae exsuperant undas: pars cetera pontum
Pone legit, sinuatque immensa volumine terga.
Fit sonitus, spumante salo: jamque arva tenebant,
Ardentesque oculos suffecti sanguine et igni
Sibila lambebant linguis vibrantibus ora.
Diffugimus visu exsangues. Illi agmine certo

also ist es wahrscheinlich, daß sie es auf Veranlassung des Virgil gethan haben.

Laocoonta petunt, et primum parva duorum
Corpora natorum serpens amplexus uterque
Implicat, et miseros morsu depascitur artus.
Post ipsum, auxilio subeuntem ac tela ferentem
Corripiunt, spirisque ligant ingentibus: et jam
Bis medium amplexi, bis collo squamea circum
Terga dati, superant capite et cervicibus altis.
Ille simul manibus tendit di vellere nodos,
Perfusus sanie vittas atroque veneno:
Clamores simul horrendos ad sidera tollit,
Quales mugitus fugit cum saucius aram
Taurus et incertam excussit cervice securim.

Und so Eumolp: (von dem man sagen könnte, daß es ihm wie allen Poeten aus dem Stegreife ergangen sey; ihr Gedächtniß hat immer an ihren Versen eben so viel Antheil, als ihre Einbildung.)

Ecce alia monstra. Celsa qua Tenedos mare

Ich empfinde sehr wohl, wie viel dieser Wahrscheinlichkeit zur historischen Gewißheit man-

---

Dorso repellit, tumida consurgunt freta,
Undaque resultat scissa tranquillo minor.
Qualis silenti nocte remorum sonus
Longe refertur, cum premunt classes mare,
Pulsumque marmor abiete imposita gemit.
Respicimus, angues orbibus geminis ferunt
Ad saxa fluctus: tumida quorum pectora,
Rates ut altae, lateribus spumas agunt:
Dant caudae sonitum; liberae ponto jubae
Coruscant luminibus, fulmineum jubar
Incendit aequor, sibilisque undae tremunt.
Stupuere mentes. Infulis stabant sacri
Phrygioque cultu gemina nati pignora
Laocoonte, quos repente tergoribus ligant
Angues corusci: parvulas illi manus
Ad ora referunt: neuter auxilio sibi,
Uterqui fratri transtulit pias vices,
Morsque ipsa miseros mutuo perdit metu.

gelt. Aber da ich auch nichts Historisches weiter daraus schließen will, so glaube ich wenigstens, daß

Accumulat ecce liberum funus Parens,
Infirmus auxiliator; invadunt virum
Jam morte pasti, membraque ad terram trahunt.
Jacet sacerdos inter aras victima.

Die Hauptzüge sind in beiden Stellen eben dieselben, und verschiedenes ist mit den nämlichen Worten ausgedrückt. Doch das sind Kleinigkeiten, die von selbst in die Augen fallen. Es giebt andere Kennzeichen der Nachahmung, die feiner, aber nicht weniger sicher sind. Ist der Nachahmer ein Mann, der sich etwas zutrauet, so ahmet er selten nach, ohne verschönern zu wollen; und wenn ihm dieses Verschönern, nach seiner Meynung, geglückt ist, so ist er Fuchs genug, seine Fußtapfen, die den Weg, welchen er hergekommen, verrathen würden, mit dem Schwanze zuzukehren. Aber eben diese eitle Begierde zu verschönern, und diese Behutsamkeit Original zu scheinen, entdeckt ihn. Denn sein Verschönern ist nichts als Uebertreibung und unnatürliches Raffiniren. Virgil sagt: sanguineae jubae; Petron: liberae jubae luminibus coruscant. Virgil: ardentes oculos suffecti sanguine et igni; Petron: fulmineum jubar incendit aequor. Virgil: fit sonitus spumante salo; Petron: sibi-

lis

daß man sie als eine Hypotheſis kann gelten laſſen, nach welcher der Kritikus ſeine Betrachtungen anſtellen darf. Bewieſen oder nicht bewieſen, daß

---

lis undae tremunt. So geht der Nachahmer immer aus dem Groſſen ins Ungeheuere; aus dem Wunderbaren ins Unmögliche. Die von den Schlangen umwundenen Knaben ſind dem Virgil ein Parergon, das er mit wenigen bedeutenden Strichen hinſetzt, in welchen man nichts als ihr Unvermögen und ihren Jammer erkennet. Petron malt dieſes Nebenwerk aus, und macht aus den Knaben ein Paar heldenmüthige Seelen:

— — — — neuter auxilio sibi,
Uterque fratri transtulit pias vices
Moresque ipsa miseros mutuo perdit metu.

Wer erwartet von Menſchen, von Kindern, dieſe Selbſtverleugnung? Wie viel beſſer kannte der Grieche die Natur (Quintus Calaber lib. XII. v. 459 — 61.), welcher bei Erſcheinung der ſchrecklichen Schlangen ſogar die Mütter ihrer Kinder vergeſſen läßt, ſo ſehr war jedes nur auf ſeine eigene Erhaltung bedacht:

— — — — ἐνθα γυναικες
Ὀμωζον, και πη τις ἐων ἐπελησατο τεκνων,
Ἀυτη ἀλευομενη συγερον μορον — —

die Bildhauer dem Virgil nachgearbeitet haben; ich will es blos annehmen, um zu sehen, wie sie ihm sodann nachgearbeitet hätten. Ueber das Ge-

---

Zu verbergen sucht sich der Nachahmer gemeiniglich dadurch, daß er den Gegenständen eine andere Beleuchtung giebt, die Schatten des Originals heraus, und die Lichter zurücktreibt. Virgil giebt sich Mühe, die Größe der Schlangen recht sichtbar zu machen, weil von dieser Größe die Wahrscheinlichkeit der folgenden Erscheinung abhängt; das Geräusch, welches sie verursachen, ist nur eine Nebenidee, und bestimmt, den Begriff der Größe auch dadurch lebhafter zu machen. Petron hingegen macht diese Nebenidee zur Hauptsache, beschreibt das Geräusch mit aller möglichen Ueppigkeit, und vergißt die Schilderung der Größe so sehr, daß wir sie nur fast aus dem Geräusche schließen müssen. Es ist schwerlich zu glauben, daß er in diese Unschicklichkeit verfallen wäre, wenn er blos aus seiner Einbildung geschildert, und kein Muster vor sich gehabt hätte, dem er nachzeichnen, dem er aber nachgezeichnet zu haben, nicht verrathen wollen. So kann man zuverlässig jedes poetische Gemälde, das in kleinen Zügen überladen, und in den großen fehlerhaft ist, für eine verunglückte Nachahmung halten, es mag sonst so viele kleine Schönheiten haben, als es will, und das Original mag sich lassen angeben können oder nicht.

schrei habe ich mich schon erklärt. Vielleicht, daß mich die weitere Vergleichung auf nicht weniger unterrichtende Bemerkungen leitet.

Der Einfall, den Vater mit seinen beiden Söhnen durch die mörderischen Schlangen in einen Knoten zu schürzen, ist ohnstreitig ein sehr glücklicher Einfall, der von einer ungemein malerischen Phantasie zeiget. Wem gehört er? dem Dichter oder den Künstlern? Montfaucon will ihn bei dem Dichter nicht finden. *) Aber ich meyne, Montfaucon hat den Dichter nicht aufmerksam genug gelesen.

— — — *illi agmine certo*
Laocoonta petunt, et primum parva duorum
Corpora natorum serpens amplexus uterque
Implicat, et miseros morsu depascitur artus.
Post ipsum, auxilio subeuntem et tela ferentem,
Corripiunt, spirisque ligant ingentibus —

*) Suppl. aux Antiq, Expl. T. I. p. 143. Il y a quelque petite différence entre ce que dit Virgile, et ce que le marbre représente. Il semble, selon ce que dit le poëte, que les serpens quittèrent les deux enfans pour venir entortiller le père, au lieu que dans ce marbre ils lient en même tems les enfans et leur père.

Der Dichter hat die Schlangen von einer wunderbaren Länge geschildert. Sie haben die Knaben umstrickt, und da der Vater ihnen zu Hülfe kömmt, ergreifen sie auch ihn (corripiunt.) Nach ihrer Größe konnten sie sich nicht auf einmal von den Knaben loswinden; es mußte also einen Augenblick geben, da sie den Vater mit ihren Köpfen und Vordertheilen schon angefallen hatten, und mit ihren Hintertheilen die Knaben noch verschlungen hielten. Dieser Augenblick ist in der Fortschreitung des poetischen Gemäldes nothwendig; der Dichter läßt ihn sattsam empfinden; nur ihn auszumalen, dazu war jetzt die Zeit nicht. Daß ihn die alten Ausleger auch wirklich empfunden haben, scheinet eine Stelle des Donatus *) zu bezeugen. Wie viel weniger wird er den Künstlern entwischt seyn, in deren verständiges Auge, alles was ihnen vortheilhaft werden kann, so schnell und deutlich einleuchtet?

In den Windungen selbst, mit welchen die

*) Donatus ad v. 227. lib. II. Aeneid. Mirandum non est, clypeo et simulachri vestigiis tegi potuisse, quos supra et longos et validos dixit, et multiplici ambitu circumdedisse Laocoontis corpus ac liberorum, et fuisse superfluam partem. Mich dünkt übrigens, daß in dieser Stelle aus den Worten mirandum non est, entweder das non wegfallen muß, oder am Ende der ganze

Dichter die Schlangen um den Laokoon führet, ermeidet er sehr sorgfältig die Arme, um den Händen alle ihre Wirksamkeit zu lassen.

Ille simul manibus tendit divellere nodos.

Hierin mußten ihm die Künstler nothwendig folgen. Nichts giebt mehr Ausdruck und Leben, als die Bewegung der Hände; im Affekte besonders ist das sprechendste Gesicht ohne sie unbedeutend. Arme, durch die Ringe der Schlangen fest an den Körper geschlossen, würden Frost und Tod über die ganze Gruppe verbreitet haben. Also sehen wir sie, an der Hauptfigur sowohl als an den Nebenfiguren, in völliger Thätigkeit, und da am meisten beschäftiget, wo gegenwärtig der heftigste Schmerz ist.

Weiter aber auch nichts, als diese Freiheit der Arme, fanden die Künstler zuträglich, in Ansehung der Verstrickung der Schlangen, von dem Dichter zu entlehnen. Virgil läßt die Schlangen doppelt um den Leib, und doppelt um den Hals des Laokoon sich winden, und noch mit ihren Köpfen über ihn herausragen.

Nachsatz mangelt. Denn da die Schlangen so außerordentlich groß waren, so ist es allerdings zu verwundern, daß sie sich unter dem Schilde der Göttin verbergen können, wenn dieses Schild nicht selbst sehr groß war, und zu einer kolossalischen Figur gehörte. Und die Versicherung hiervon mußte der mangelnde Nachsatz seyn; oder das non hat keinen Sinn.

Bis medium amplexi, bis collo squameo circum
Terga dati, superant capite et cervicibus altis.

Dieses Bild füllet unsere Einbildungskraft vortrefflich; die edelsten Theile sind bis zum Ersticken gepreßt, und das Gift gehet gerade nach dem Gesichte. Dem ohngeachtet war es kein Bild für Künstler, welche die Wirkungen des Giftes und des Schmerzes in dem Körper zeigen wollten. Denn um diese bemerken zu können, mußten die Haupttheile so frei seyn als möglich, und durchaus mußte kein äußrer Druck auf sie wirken, welcher das Spiel der leidenden Nerven und arbeitenden Muskeln verändern und schwächen könnte. Die doppelten Windungen der Schlangen würden den ganzen Leib verdeckt haben, und jene schmerzliche Einziehung des Unterleibes, welche so sehr ausdrückend ist, würde unsichtbar geblieben seyn. Was man über, oder unter, oder zwischen den Windungen, von dem Leibe noch erblickt hätte, würde unter Pressungen und Aufschwellungen erschienen seyn, die nicht von dem innern Schmerze, sondern von der äußern Last gewirket worden. Der eben so oft umschlungene Hals würde die pyramidalische Zuspitzung der Gruppe, welche dem Auge so angenehm ist, gänzlich verdorben haben und die aus dieser Wulst ins Freie hinausragenden spitzen Schlangenköpfe hätten einen so plötzlichen Abfall von Mensur gemacht, daß die Form des Ganzen äußerst anstößig geworden wäre. Es giebt Zeichner, welche unverständig genug gewesen sind

sich dem ohngeachtet an den Dichter zu binden. Was denn aber auch daraus geworden, läßt sich unter andern aus einem Blatte des Franz Cleyn*) mit Abscheu erkennen. Die alten Bildhauer übersahen es mit einem Blicke, daß ihre Kunst hier eine gänzliche Abänderung erforderte. Sie verlegten alle Windungen von dem Leibe und Halse, um die Schenkel und Füße. Hier konnten diese Windungen, dem Ausdrucke unbeschadet, so viel decken und pressen, als nöthig war. Hier erregten sie zugleich die Idee der gehemmten Flucht und einer Art von Unbeweglichkeit, die der künstlichen Fortdauer des nämlichen Zustandes sehr vortheilhaft ist.

Ich weiß nicht, wie es gekommen, daß die Kunstrichter diese Verschiedenheit, welche sich in den Windungen der Schlangen zwischen dem Kunstwerke und der Beschreibung des Dichters so deutlich zeiget, gänzlich mit Stillschweigen

*) In der prächtigen Ausgabe von Drydens englischem Virgil. (London 1647. in groß Folio.) Und doch hat auch dieser die Windungen der Schlangen um den Leib nur einfach, und um den Hals fast gar nicht geführt. Wenn ein so mittelmäßiger Künstler anders eine Entschuldigung verdient, so könnte ihm nur die zu statten kommen, daß Kupfer zu einem Buche als bloße Erläuterungen, nicht aber als für sich bestehende Kunstwerke zu betrachten sind.

übergangen haben. Sie erhebet die Weisheit der Künstler eben so sehr, als die andere, auf die sie alle fallen, die sie aber nicht sowohl anzupreißen wagen, als vielmehr nur zu entschuldigen suchen. Ich meyne die Verschiedenheit in der Bekleidung. Virgils Laokoon ist in seinem priesterlichen Ornate, und in der Gruppe erscheinet er mit seinen beiden Söhnen völlig nackend. Man sagt, es gebe Leute, welche eine große Ungereimtheit darin fänden, daß ein Königssohn, ein Priester, bei einem Opfer nackend vorgestellet werde. Und diesen Leuten antworten Kenner der Kunst in allem Ernste, daß es allerdings ein Fehler wider das Uebliche sey, daß aber die Künstler dazu gezwungen worden, weil sie ihren Figuren keine anständige Kleidung geben können. Die Bildhauerei, sagen sie, könne keine Stoffe nachahmen; dicke Falten machten eine üble Wirkung; aus zwei Unbequemlichkeiten habe man also die geringste wählen, und lieber gegen die Wahrheit selbst verstoßen, als in den Gewändern tadelhaft werden müssen.*) Wenn die alten

*) So urtheilet selbst De Piles in seinen Anmerkungen über den Du Fresnoy v. 210.: Remarqués, s'il vous plait, que les Draperies tendres et légères, n'étant données qu'au sexe féminin, les anciens Sculpteurs ont évité autant qu'ils ont pû, d'habiller les figures d'hommes; parce qu'ils ont pensé, comme nous l'avons deja dit, qu'en Sculpture on ne pouvoit imiter les étoffes

Artisten bei dem Einwurfe lachen würden, so weiß ich nicht, was sie zu der Beantwortung sagen dürften. Man kann die Kunst nicht tiefer herabsetzen, als es dadurch geschiehet. Denn gesetzt; die Sculptur könnte die verschiedenen Stoffe

---

et que les gros plis faisoient un mauvais effet. Il y a presque autant d'exemples de cette vérité, qu'il y a parmi les Antiques de figures d'hommes nuds. Je rapporterai seulement celui du Laocoon, lequel selon la vraisemblance devroit être vêtu. En effet, quelle apparence y-a-t'il qu'un fils de Roi, qu'un Prêtre d'Apollon se trouvat tout nud dans la cérémonie actuelle d'un sacrifice; car les serpens passèrent de l'Isle de Tenedos au rivage de Troye, et surprirent Laocoon et ses fils dans le tems même qu'il sacrifioit à Neptune sur le bord de la mer, comme le marque Virgile dans le second livre de son Eneide. Cependant les Artistes, qui sont les Auteurs de ce bel ouvrage, ont bien vû, qu'ils ne pouvoient pas leur donner de vêtemens convenables à leur qualité, sans faire comme un amas de pierres, dont la masse ressembleroit à un rocher, au lieu des trois admirables figures, qui ont été et qui sont toujours l'admiration des siècles. C'est pour cela que de deux inconvéniens, ils ont jugé, celui des Draperies beaucoup plus facheux, que celui d'aller contre la vérité même.

eben so gut nachahmen, als die Malerei: würde sodann Laokoon nothwendig bekleidet seyn müssen? Würden mir unter dieser Bekleidung nichts verlieren? Hat ein Gewand, das Werk sklavischer Hände, eben so viel Schönheit, als das Werk der ewigen Weisheit, ein organisirter Körper? Erfordert es einerlei Fähigkeiten, ist es einerlei Verdienst, bringt es einerlei Ehre, jenes oder diesen nachzuahmen? Wollen unsere Augen nur getäuscht seyn, und ist es ihnen gleich viel, womit sie getäuscht werden?

Bei dem Dichter ist ein Gewand kein Gewand; es verdeckt nichts; unsere Einbildungskraft sieht überall hindurch. Laokoon habe es bei dem Virgil, oder habe es nicht: sein Leiden ist ihr an jedem Theile seines Körpers einmal so sichtbar, wie das andere. Die Stirne ist mit der priesterlichen Binde für sie umbunden, aber nicht umhüllet. Ja sie hindert nicht allein nicht, diese Binde; sie verstärkt auch noch den Begriff, den wir uns von dem Unglücke des Leidenden machen.

Perfusus sanie vittas atroque veneno.

Nichts hilft ihm seine priesterliche Würde; selbst das Zeichen derselben, das ihm überall Ansehen und Verehrung verschafft, wird von dem giftigen Geifer durchnetzt und entheiliget.

Aber diesen Nebenbegriff mußte der Artist aufgeben, wenn das Hauptwerk nicht leiden sollte. Hätte er dem Laokoon auch nur diese Binde ge-

laſſen, ſo würde er den Ausdruck um ein großes geſchwächt haben. Die Stirne wäre zum Theil verdeckt worden; und die Stirne iſt der Sitz des Ausdruckes. Wie er alſo dort, bei dem Schreien, den Ausdruck der Schönheit aufopferte, ſo opferte er hier das Uebliche dem Ausdrucke auf. Ueberhaupt war das Uebliche bei den Alten eine ſehr geringſchätzige Sache. Sie fühlten, daß die höchſte Beſtimmung ihrer Kunſt ſie auf die völlige Entbehrung deſſelben führte. Schönheit iſt dieſe höchſte Beſtimmung; Noth erfand die Kleider, und was hat die Kunſt mit der Noth zu thun? Ich gebe es zu, daß es auch eine Schönheit der Bekleidung giebt; aber was iſt ſie gegen die Schönheit der menſchlichen Form? Und wird der, der das Größere erreichen kann, ſich mit dem Kleinern begnügen? Ich fürchte ſehr, der vollkommenſte Meiſter in Gewändern zeigt durch dieſe Geſchicklichkeit ſelbſt, woran es ihm fehlt.

VI.

Meine Vorausſetzung, daß die Künſtler dem Dichter nachgeahmet haben, gereichet ihnen nicht zur Verkleinerung. Ihre Weisheit erſcheinet vielmehr durch dieſe Nachahmung in dem ſchönſten Lichte. Sie folgen dem Dichter, ohne ſich in der geringſten Kleinigkeit von ihm verführen zu laſſen. Sie hatten ein Vorbild; aber da ſie die-

ses Vorbild aus einer Kunst in die andere hinüber tragen mußten, so fanden sie genug Gelegenheit, selbst zu denken. Und diese ihre eigene Gedanken, welche sich in den Abweichungen von ihrem Vorbilde zeigen, beweisen, daß sie in ihrer Kunst eben so groß gewesen sind, als er in der seinigen.

Nun will ich die Voraussetzung umkehren: der Dichter soll den Künstlern nachgeahmet haben. Es giebt Gelehrte, die diese Voraussetzung als eine Wahrheit behaupten. *) Daß sie historische Gründe dazu haben könnten, wüßte ich nicht. Aber, da sie das Kunstwerk so überschwenglich schön fanden, so konnten sie sich nicht bereden, daß es aus so später Zeit seyn sollte. Es mußte aus der Zeit seyn, da die Kunst in ihrer vollkommensten Blüthe war, weil es daraus zu seyn verdiente.

Es hat sich gezeigt, daß, so vortrefflich das Gemälde des Virgil ist, die Künstler den-

*) Maffei, Richardson, und noch neuerlich der Herr von Hagedorn. (Betrachtungen über die Malerei S. 37. Richardson, Traité de la Peinture Tome III. p. 513.) De Fontaines verdient es wohl nicht, daß ich ihn diesen Männern beifüge. Er hält zwar, in den Anmerkungen zu seiner Uebersetzung des Virgils, gleichfalls dafür, daß der Dichter die Gruppe in Augen gehabt habe; er ist aber so unwissend, daß er sie für ein Werk des Phidias ausgiebt.

noch verschiedene Züge desselben nicht brauchen können. Der Satz leidet also seine Einschränkung, daß eine gute poetische Schilderung auch ein gutes wirkliches Gemälde geben müsse, und daß der Dichter nur in so weit gut geschildert habe, als ihm der Artist in allen Zügen folgen könne. Man ist geneigt, diese Einschränkung zu vermuthen, noch ehe man sie durch Beispiele erhärtet sieht; bloß aus Erwägung der weitern Sphäre der Poesie, aus dem unendlichen Felde unserer Einbildungskraft, aus der Geistigkeit ihrer Bilder, die in größter Menge und Mannigfaltigkeit neben einander stehen können, ohne daß eines das andere deckt oder schändet, wie es wohl die Dinge selbst, oder die natürlichen Zeichen derselben, in den engen Schranken des Raumes oder der Zeit thun würden.

Wenn aber das Kleinere das Größere nicht fassen kann, so kann das Kleinere in dem Größern enthalten seyn. Ich will sagen: wenn nicht jeder Zug, den der malende Dichter braucht, eben die gute Wirkung auf der Fläche oder in dem Marmor haben kann: so möchte vielleicht jeder Zug, dessen sich der Artist bedienet, in dem Werke des Dichters von eben so guter Wirkung seyn können? Ohnstreitig; denn was wir in einem Kunstwerke schön finden, das findet nicht unser Auge, sondern unsere Einbildungskraft, durch das Auge, schön. Das nämliche Bild mag also in unserer Einbildungskraft durch willkührliche oder natürliche Zeichen wieder erregt werden, so muß auch jederzeit das nämliche Wohlgefallen, ob-

schon nicht in dem nämlichen Grade, wieder entstehen.

Dieses aber eingestanden, muß ich bekennen, daß mir die Voraussetzung, Virgil habe die Künstler nachgeahmet, weit unbegreiflicher wird, als mir das Widerspiel derselben geworden ist. Wenn die Künstler dem Dichter gefolgt sind, so kann ich mir von allen ihren Abweichungen Rede und Antwort geben. Sie mußten abweichen, weil die nämlichen Züge des Dichters in ihrem Werke Unbequemlichkeiten verursacht haben würden, die sich bei ihm nicht äußern. Aber warum mußte der Dichter abweichen? Wenn er der Gruppe in allen und jeden Stücken treulich nachgegangen wäre, würde er uns nicht immer noch ein vortreffliches Gemälde geliefert haben? *) Ich

*) Ich kann mich desfalls auf nichts entscheidenderes berufen, als auf das Gedicht des Sadolet. Es ist eines alten Dichters würdig, und da es sehr wohl die Stelle eines Kupfers vertreten kann, so glaube ich, es hier ganz einrücken zu dürfen.

DE LAOCOONTIS STATUA

JACOBI SADOLETTI CARMEN.

Ecce alto terrae e cumulo, ingentisque ruinae
Visceribus, iterum reducem longinqua reduxit

begreife wohl, wie ſeine vor ſich ſelbſt arbeitende Phantaſie ihn auf dieſen und jenen Zug brin-

---

Laocoonta dies: aulis regalibus olim
Qui stetit, atque tuos ornabat, Tite, penates.
Divinae simulacrum artis, nec docta vetustas
Nobilius spectabat opus, nunc celsa revisit
Exemptum tenebris redivivae moenia Romae.
Quid primum summumve loquar? miserumne parentem
Et prolem geminam? an sinuatos flexibus angues
Terribili adspectu? caudasque irasque draconum
Vulneraque et veros, saxo moriente, dolores?
Horret ad haec animus, mutaque ab imagine pulsat
Pectora, non parvo pietas commixta tremori.
Prolixum bini spiris glomerantur in orbem
Ardentes colubri, et sinuosis orbibus errant,
Ternaque multiplici constringunt corpora nexu.
Vix oculi sufferre valent, crudele tuendo
Exitium, casusque feros: micat alter, et ipsum

gen können; aber die Urſachen, warum ſeine Beurtheilungskraft ſchöne Züge, die er vor Augen gehabt,

Laocoonta petit, totumque infraque supraque
Implicat et rabido tandem ferit ilia morsu.
Connexum refugit corpus, torquentia sese
Membra, latusque retro sinuatum a vulnere cernas.
Ille dolore acri, et laniatu impulsus acerbo,
Dat gemitum ingentem, crudosque evellere dentes
Connixus, laevam impatiens ad terga Chelydri
Objicit: intendunt nervi, collectaque ab omni
Corpore vis frustra summis conatibus instat.
Ferre nequit rabiem, et de vulnere murmur anhelum est.
At serpens lapsu crebro redeunte sub intrat
Lubricus, intortoque ligat genua infima nodo.
Absistunt surae, spirisque prementibus arctum
Crus tumet, obsepto turgent vitalia pulsu,
Liventesque atro distendunt sanguine venas.
Nec minus in natos eadem vis effera saevit
Implexuque angit rapido, miserandaque membra

Dila-

gehabt, in diese andere Züge verwandeln zu müssen glaubte, diese wollen mir nirgends einleuchten.

Dilacerat: jamque alterius depasta cruentum
Pectus, suprema genitorem voce cientis,
Circumjectu orbis, validoque volumine fulcit,
Alter adhuc nullo violatus corpore morsu,
Dum parat adducta caudam divellere planta,
Horret ad adspectum miseri patris, haeret in illo,
Et jamjam ingentes fletus, lachrymasque cadentes
Anceps in dubio retinet timor. Ergo perenni
Qui tantum statuistis opus jam laude nitentes,
Artifices magni (quanquam et melioribus actis
Quaeritur aeternum nomen, multoque licebat
Clarius ingenium venturae tradere famae)
Attamen ad laudem quaecunque oblata facultas
Egregium hanc rapere, et summa ad fastigia niti.
Vos rigidum lapidem vivis animare figuris
Eximii, et vivos spiranti in marmore sensus

Mich dünket sogar, wenn Virgil die Gruppe zu seinem Vorbilde gehabt hätte, daß er sich schwerlich würde haben mäßigen können, die Verstrickung aller drei Körper in einen Knoten gleichsam nur errathen zu lassen. Sie würde sein Auge zu lebhaft gerührt haben, er würde eine zu treffliche Wirkung von ihr empfunden haben, als daß sie nicht auch in seiner Beschreibung mehr vorstechen sollte. Ich habe gesagt: es war jetzt die Zeit nicht, diese

---

Insèrere, aspicimus motumque iramque dolorem que,
Et pene audimus gemitus: vos extulit olim
Clara Rhodos, vestrae jacuerunt artis honores
Tempore ab immenso, quos rursum in luce secunda
Roma videt, celebratque frequens: operisque vetusti
Gratia parta recens. Quanto praestantius ergo est
Ingenio, aut quovis extendere fata labore,
Quam fastus et opes et inanem extendere luxum.

(v. Leodegarii a Quercu Farrago Poematum T. II. p. 63.) Auch Gruter hat dieses Gedicht, nebst andern des Sadolets, seiner bekannten Sammlung (Delic. Poët. Italorum Parte alt. p. 582.) mit einverleibet; allein sehr fehlerhaft. Für bini (v. 14.) lieset er vivi; für errant (v. 15) oram u. s. w.

Zerstrickung auszumalen. Nein; aber ein einziges Wort mehr, würde ihr in dem Schatten, worin ie der Dichter lassen mußte, einen sehr entscheidenen Druck vielleicht gegeben haben. Was der Artist ohne dieses Wort entdecken konnte, würde der Dichter, wenn er es bei dem Artisten gesehen hätte, nicht ohne dasselbe gelassen haben.

Der Artist hatte die dringendsten Ursachen, das Leiden des Laokoon nicht in Geschrei ausbrechen zu lassen. Wenn aber der Dichter die so rührende Verbindung von Schmerz und Schönheit in dem Kunstwerke vor sich gehabt hätte: was hätte ihn eben so unvermeidlich nöthigen können, die Idee von männlichem Anstande und großmüthiger Geduld, welche aus dieser Verbindung des Schmerzes und der Schönheit entspringt, so völlig unangedeutet zu lassen, und uns auf einmal mit dem gräßlichen Geschrei seines Laokoons zu schrecken? Richardson sagt: Virgils Laokoon muß schreien, weil der Dichter nicht sowohl Mitleid für ihn, als Schrecken und Entsetzen bei den Trojanern erregen will. Ich will es zugeben, obgleich Richardson nicht erwogen zu haben scheinet, daß der Dichter die Beschreibung nicht in seiner eignen Person macht, sondern sie den Aeneas machen läßt, und gegen die Dido machen läßt, deren Mitleid Aeneas nicht genug bestürmen konnte. Allein mich befremdet nicht das Geschrei, sondern der Mangel aller Gradation bis zu diesem Geschrei, auf welche das Kunstwerk den Dichter natürlicher Weise hätte bringen müssen, wann er es, wie wir voraussetzen, zu seinem

Vorbilde gehabt hätte. Richardson fügt hinzu:*) die Geschichte des Laokoon solle blos zu der poetischen Beschreibung der endlichen Zerstörung leiten; der Dichter habe sie also nicht interessanter machen dürfen, um unsere Aufmerksamkeit, welche die letzte schreckliche Nacht ganz fordere, durch das Unglück eines einzelnen Bürgers nicht zu zerstreuen. Allein das heißt die Sache aus einem malerischen Augenpunkte betrachten wollen, aus welchem sie gar nicht betrachtet werden kann. Das Unglück des Laokoon und die Zerstörung sind bei dem Dichter keine Gemälde neben einander; sie machen beide kein Ganzes aus, das unser Auge auf einmal übersehen könnte oder sollte; und nur in diesem Falle wäre es zu besorgen, daß unsere Blicke mehr auf den Laokoon, als auf die brennende Stadt fallen dürften. Beider Beschreibungen folgen auf einander, und ich sehe nicht, welchen Nachtheil es der folgenden bringen könnte, wenn uns die vorhergehende auch noch so sehr gerührt hätte. Es sey denn,

---

*) De la Peinture, Tome III. p. 516. C'est l'horreur que les Troiens ont conçue contre Laocoon, qui étoit necessaire à Virgile pour la conduite de son Poëme; et cela le mène à cette description patétique de la destruction de la patrie de son Héros. Aussi Virgile n'avoit garde de diviser l'attention sur la dernière nuit, pour une grande ville entière, par la peinture d'un petit malheur d'un Particulier.

aß die folgende an sich selbst nicht rührend ge-ug wäre.

Noch weniger Ursache würde der Dichter ge-abt haben, die Windungen der Schlangen zu ver-andern. Sie beschäftigen in dem Kunstwerke die Hände, und verstricken die Füße. So sehr dem uge diese Vertheilung gefällt, so lebhaft ist das Bild, welches in der Einbildung davon zurück bleibt. Es ist so deutlich und rein, daß es sich durch Wor-e nicht viel schwächer darstellen läßt, als durch na-ürliche Zeichen.

— — — — micat alter, et ipsum
Laocoonta petit, totumque infraque su-praque
Implicat et rabido tandem ferit ilia morsu.
— — — — — — — — —
At serpens lapsu crebro redeunte sub-intrat
Lubricus, intortoque ligat genua infima nodo.

Das sind Zeilen des Sadolet, die von dem Virgil ohne Zweifel noch malerischer gekommen wären, wenn ein sichtbares Vorbild seine Phantasie be-feuert hätte, und die alsdann gewiß besser gewesen wären, als was er uns jetzt dafür giebt:

Bis medium amplexi, bis collo squamea circum
Terga dati, superant capite et cervicibus altis.

Diese Züge füllen unsere Einbildungskraft allerdings; aber sie muß nicht dabei verweilen, sie muß sie

Vorbilde gehabt hätte. Richardson füget hinzu: „die Geschichte des Laokoon solle blos zu der pathetischen Beschreibung der endlichen Zerstörung leiten; der Dichter habe sie also nicht interessanter machen dürfen, um unsere Aufmerksamkeit, welche diese letzte schreckliche Nacht ganz fordere, durch das Unglück eines einzelnen Bürgers nicht zu zerstreuen. Allein das heißt die Sache aus einem malerischen Augenpunkte betrachten wollen, aus welchem sie gar nicht betrachtet werden kann. Das Unglück des Laokoon und die Zerstörung sind bei dem Dichter keine Gemälde neben einander; sie machen beide kein Ganzes aus, das unser Auge auf einmal übersehen könnte oder sollte; und nur in diesem Falle wäre es zu besorgen, daß unsere Blicke mehr auf den Laokoon, als auf die brennende Stadt fallen dürften. Beider Beschreibungen folgen auf einander, und ich sehe nicht, welchen Nachtheil es der folgenden bringen könnte, wenn uns die vorhergehende auch noch so sehr gerührt hätte. Es sey denn,

*) De la Peinture, Tome III. p. 516. C'est l'horreur que les Troiens ont conque contre Laocoon, qui étoit necessaire à Virgile pour la conduite de son Poëme; et cela le mène à cette description patétique de la destruction de la patrie de son Héros. Aussi Virgile n'avoit garde de diviser l'attention sur la dernière nuit, pour une grande ville entière, par la peinture d'un petit malheur d'un Particulier.

aß die folgende an sich selbst nicht rührend ge-ug wäre.

Noch weniger Ursache würde der Dichter ge-abt haben, die Windungen der Schlangen zu ver-ndern. Sie beschäftigen in dem Kunstwerke die ände, und verstricken die Füße. So sehr dem uge diese Vertheilung gefällt, so lebhaft ist das ild, welches in der Einbildung davon zurück bleibt. s ist so deutlich und rein, daß es sich durch Wor-e nicht viel schwächer darstellen läßt, als durch na-ürliche Zeichen.

— — — — micat alter, et ipsum
Laocoonta petit, totumque infraque su-praque
Implicat et rabido tandem ferit ilia morsu.
— — — — — — — —
At serpens lapsu crebro redeunte sub-intrat
Lubricus, intortoque ligat genua infima nodo.

Das sind Zeilen des Sadolet, die von dem Virgil ohne Zweifel noch malerischer gekommen wären, wenn ein sichtbares Vorbild seine Phantasie be-feuert hätte, und die alsdann gewiß besser gewesen wären, als was er uns jetzt dafür giebt:

Bis medium amplexi, bis collo squamea circum
Terga dati, superant capite et cervicibus altis.

Diese Züge füllen unsere Einbildungskraft allerdings; aber sie muß nicht dabei verweilen, sie muß sie

nicht aufs Reine zu bringen suchen, sie muß jetzt nur die Schlangen, jetzt nur den Laokoon sehen, sie muß sich nicht vorstellen wollen, welche Figur beide zusammen machen. Sobald sie hierauf verfällt, fängt ihr das Virgilische Bild an zu mißfallen, und sie findet es höchst unmalerisch.

Wären aber auch schon die Veränderungen, welche Virgil mit dem ihm geliehenen Vorbilde gemacht hätte, nicht unglücklich, so wären sie doch blos willkürlich. Man ahmet nach, um ähnlich zu werden; kann man aber ähnlich werden, wenn man über die Noth verändert? Vielmehr wenn man dieses thut, ist der Vorsatz klar, daß man nicht ähnlich werden wollen, daß man also *nicht* nachgeahmet habe.

Nicht das Ganze, könnte man einwenden, aber wohl diesen und jenen Theil. Gut; doch welches sind denn diese einzelne Theile, die in der Beschreibung und in dem Kunstwerke so genau übereinstimmen, daß sie der Dichter aus diesem entlehnet zu haben scheinen könnte? Den Vater, die Kinder, die Schlangen, das alles gab dem Dichter sowohl als dem Artisten, die Geschichte. Außer dem Historischen kommen sie in nichts überein, als darin, daß sie Kinder und Vater in einem einzigen Schlangenknoten verstricken. Allein der Einfall hierzu entsprang aus dem veränderten Umstande, daß den Vater eben dasselbe Unglück betroffen habe, als die Kinder. Diese Veränderung aber, wie oben erwähnt worden, scheinet Virgil gemacht zu haben; denn die griechische Tradition sagt ganz etwas anders. Folglich, wenn in Ansehung jener gemein-

ſchaftlichen Verſtrickung, auf einer oder der andern Seite Nachahmung ſeyn ſoll, ſo iſt ſie wahrſcheinlicher auf der Seite der Künſtler, als des Dichters zu vermuthen. In allem übrigen weicht einer von dem andern ab; nur mit dem Unterſchiede, daß, wenn es der Künſtler iſt, der die Abweichungen gemacht hat, der Vorſatz, den Dichter nachzuahmen, noch dabei beſtehen kann, indem ihn die Beſtimmung und die Schranken ſeiner Kunſt dazu nöthigten; iſt es hingegen der Dichter, welcher dem Künſtler nachgeahmet haben ſoll, ſo ſind alle die berührten Abweichungen ein Beweis wider dieſe vermeyntliche Nachahmung, und diejenigen, welche ſie deſſen ungeachtet behaupten, können weiter nichts damit wollen, als daß das Kunſtwerk älter ſey, als die poetiſche Beſchreibung.

VII.

Wenn man ſagt, der Künſtler ahme dem Dichter, oder der Dichter ahme dem Künſtler nach, ſo kann dieſes zweierlei bedeuten. Entweder der eine macht das Werk des andern zu dem wirklichen Gegenſtande ſeiner Nachahmung, oder ſie haben beide einerlei Gegenſtände der Nachahmung, und der eine entlehnet von dem andern die Art und Weiſe, es nachzuahmen.

Wenn Virgil das Schild des Aeneas beſchreibet, ſo ahmet er dem Künſtler, welcher dieſes

Schild gemacht hat, in der ersten Bedeutung nach. Das Kunstwerk, nicht das, was auf dem Kunstwerke vorgestellet worden, ist der Gegenstand seiner Nachahmung, und wenn er auch schon das mit beschreibt, was man darauf vorgestellet sieht, so beschreibt er es doch nur als einen Theil des Schildes, und nicht als die Sache selbst. Wenn Virgil hingegen die Gruppe Laokoon nachgeahmet hätte, so würde dieses eine Nachahmung von der zweiten Gattung seyn. Denn er würde nicht diese Gruppe, sondern das, was diese Gruppe vorstellet, nachgeahmet, und nur die Züge seiner Nachahmung von ihr entlehnt haben.

Bei der ersten Nachahmung ist der Dichter Original, bei der andern ist er Copist. Jene ist ein Theil der allgemeinen Nachahmung, welche das Wesen seiner Kunst ausmacht, und er arbeitet als Genie, sein Vorwurf mag ein Werk anderer Künste, oder der Natur seyn. Diese hingegen setzt ihn gänzlich von seiner Würde herab; anstatt der Dinge selbst ahmet er ihre Nachahmungen nach, und giebt uns kalte Erinnerungen von Zügen eines fremden Genies, für ursprüngliche Züge seines eigenen.

Wenn indeß Dichter und Künstler diejenigen Gegenstände, die sie mit einander gemein haben, nicht selten aus dem nämlichen Gesichtspunkte betrachten müssen: so kann es nicht fehlen, daß ihre Nachahmungen nicht in vielen Stücken übereinstimmen solten, ohne daß zwischen ihnen selbst die geringste Nachahmung oder Beeiferung gewesen. Diese Uebereinstimmungen können bei zeitverwandten

Künstlern und Dichtern, über alle Dinge, welche nicht mehr vorhanden sind, zu wechselsweisen Erläuterungen führen; allein dergleichen Erläuterungen dadurch aufzustutzen suchen, daß man aus dem Zufalle Vorsatz macht, und besonders dem Poeten bei jeder Kleinigkeit ein Augenmerk auf diese Statue, oder auf jenes Gemälde andichtet, heißt ihm einen sehr zweideutigen Dienst erweisen. Und nicht allein ihm, sondern auch dem Leser, dem man die schönste Stelle dadurch, wenn Gott will, sehr deutlich, aber auch trefflich frostig macht.

Dieses ist die Absicht und der Fehler eines berühmten englischen Werks. Spence schrieb seinen Polymetis *) mit vieler klassischen Gelehrsamkeit, und in einer sehr vertrauten Bekanntschaft mit den übergebliebenen Werken der alten Kunst. Seinen Vorsatz, aus diesen die römischen Dichter zu erklären, und aus den Dichtern hinwiederum Aufschlüsse für noch unerklärte alte Kunstwerke herzuholen,

*) Die erste Ausgabe ist von 1747; die zweite von 1755, und führet den Titel: Polymetis, or an Enquiry concerning the Agreement between the Works of the Roman Poets, and the Remains of the antient Artists, being on Attempt to illustrate them mutually from one another. In ten Books, by the Revd. Mr. Spence. London, printed for Dodsley. fol. Auch ein Auszug, welchen N. Tindal aus diesem Werke gemacht hat, ist bereits mehr als einmal gedruckt worden.

hat er öfters glücklich erreicht. Aber dessen ungeachtet behaupte ich, daß sein Buch für jeden Leser von Geschmack ein ganz unerträgliches Buch seyn muß.

Es ist natürlich, daß, wenn Valerius Flaccus den geflügelten Blitz auf den römischen Schildern beschreibt:

(Nec primus radios, miles Romane, corusci
Fulminis et rutilas scutis diffuderis alas)

mir diese Beschreibung weit deutlicher wird, wenn ich die Abbildung eines solchen Schildes auf einem alten Denkmale erblicke.*) Es kann seyn, daß Mars in eben der schwebenden Stellung, in welcher ihn Addison über der Rhea auf einer Münze zu sehen glaubte,**) auch von den alten Waffen-

*) Val. Flaccus lib. VI. v. 55. 56. Polymetis Dial. VI. p. 50.

**) Ich sage: es kann seyn. Doch wollte ich zehne gegen eins wetten, daß es nicht ist. — Juvenal redet von den ersten Zeiten der Republik, als man noch von keiner Pracht und Ueppigkeit wußte, und der Soldat das erbeutete Gold und Silber nur auf das Geschirr seines Pferdes und auf seine Waffen verwandte. (Sat. XV. v. 100 — 107.)

Tunc rudis et Grajas mirari nescius artes
Urbibus eversis praedarum e parte reperta

schmieden auf den Helmen und Schilden vorgestellet wurde, und daß Juvenal einen solchen Helm

---

Magnorum artificum frangebat pocula miles,
Ut phaleris gauderet equus, caelataque cassis
Romuleae simulacra ferae mansuescere jussae
Imperii fato, geminos sub rupe Quirinos,
Ac nudam effigiem clypeo fulgentis et hasta,
Pendentisque dei perituro ostenderet hosti.

Der Soldat zerbrach die kostbarsten Becher, die Meisterstücke groser Künstler, um eine Wölfin, einen kleinen Romulus und Remus daraus arbeiten zu lassen, womit er seinen Helm ausschmückte. Alles ist verständlich, bis auf die letzten zwei Zeilen, in welchen der Dichter fortfährt, noch ein solches getriebenes Bild auf den Helmen der alten Soldaten zu beschreiben. So viel sieht man wohl, daß dieses Bild der Gott Mars seyn soll; aber was soll das Beiwort pendentis, welches er ihm giebt, bedeuten? Rigaltius fand eine alte Glosse, die es durch quasi ad ictum se inclinantis erklärt. Lubinus meynet, das Bild sey auf dem Schilde gewesen, und da das Schild an dem Arme hänge, so habe der Dichter auch das Bild hängend nennen können. Allein dieses ist wider die Construction; denn das zu ostenderet gehörige Subjectum ist nicht miles, sondern cassis. Britannicus will,

hat er öfters glücklich erreicht. Aber dessen ungeachtet behaupte ich, daß sein Buch für jeden Leser von Geschmack ein ganz unerträgliches Buch seyn muß.

Es ist natürlich, daß, wenn Valerius Flaccus den geflügelten Blitz auf den römischen Schildern beschreibt:

(Nec primus radios, miles Romane, corusci
Fulminis et rutilas scutis diffuderis alas)

mir diese Beschreibung weit deutlicher wird, wenn ich die Abbildung eines solchen Schildes auf einem alten Denkmale erblicke.*) Es kann seyn, daß Mars in eben der schwebenden Stellung, in welcher ihn Addison über der Rhea auf einer Münze zu sehen glaubte,**) auch von den alten Waffen-

*) Val. Flaccus lib. VI. v. 55. 56. Polymetis Dial. VI. p. 50.

**) Ich sage: es kann seyn. Doch wollte ich zehne gegen eins wetten, daß es nicht ist. — Juvenal redet von den ersten Zeiten der Republik, als man noch von keiner Pracht und Ueppigkeit wußte, und der Soldat das erbeutete Gold und Silber nur auf das Geschirr seines Pferdes und auf seine Waffen verwandte. (Sat. XV. v. 100 — 107.)

Tunc rudis et Grajas mirari nescius artes
Urbibus eversis praedarum e parte reperta

schmieden auf den Helmen und Schilden vorgestellet wurde, und daß Juvenal einen solchen Helm

---

Magnorum artificum frangebat pocula miles,
Ut phaleris gauderet equus, caelataque cassis
Romuleae simulacra ferae mansuescere jussae
Imperii fato, geminos sub rupe Quirinos,
Ac nudam effigiem clypeo fulgentis et hasta,
Pendentisque dei perituro ostenderet hosti.

Der Soldat zerbrach die kostbarsten Becher, die Meisterstücke groser Künstler, um eine Wölfin, einen kleinen Romulus und Remus daraus arbeiten zu lassen, womit er seinen Helm ausschmückte. Alles ist verständlich, bis auf die letzten zwei Zeilen, in welchen der Dichter fortfährt, noch ein solches getriebenes Bild auf den Helmen der alten Soldaten zu beschreiben. So viel sieht man wohl, daß dieses Bild der Gott Mars seyn soll; aber was soll das Beiwort pendentis, welches er ihm giebt, bedeuten? Rigaltius fand eine alte Glosse, die es durch quasi ad ictum se inclinantis erklärt. Lubinus meynet, das Bild sey auf dem Schilde gewesen, und da das Schild an dem Arme hänge, so habe der Dichter auch das Bild hängend nennen können. Allein dieses ist wider die Construction; denn das zu ostenderet gehörige Subjectum ist nicht miles, sondern cassis. Britannicus will,

oder Schild in Gedanken hatte, als er mit einem Worte darauf anspielte, welches bis auf den Ab-

---

alles was hoch in der Luft stehe, könne hangend heißen, und also auch dieses Bild über oder auf dem Helme. Einige wollen gar perdentis dafür lesen, um einen Gegensatz mit dem folgenden perituro zu machen, den aber nur sie allein schön finden dürften. Was sagt nun Addisson bei dieser Ungewißheit? Die Ausleger, sagt er, irren sich alle, und die wahre Meynung ist ganz gewiß diese (s. dessen Reisen deutsche Uebersetzung, Seite 249): „Da „die römischen Soldaten sich nicht wenig auf „den Stifter und kriegerischen Geist ihrer Re„publik einbildeten, so waren sie gewohnt, auf „ihren Helmen die erste Geschichte des Romu„lus zu tragen, wie er von einem Gotte er„zeugt, und von einer Wölfin gesäugt worden. „Die Figur des Gottes war vorgestellt, wie er „sich auf die Priesterin Ilia, oder wie sie an„dere nennen, Rhea Sylvia, herabläßt, und „in diesem Herablassen schien sie über der „Jungfrau in der Luft zu schweben, welches „denn durch das Wort pendentis sehr ei„gentlich und poetisch ausgedruckt wird. Au„ßer dem alten Basrelief beim Bellori, wel„ches mich zuerst auf diese Auslegung brachte, „habe ich seitdem die nämliche Figur auf ei„ner Münze gefunden, die unter der Zeit „des Antonius Pius geschlagen worden.“ — Da Spence diese Entdeckung des Addisson so außerordentlich glücklich findet, daß er sie

dissen ein Räthsel für alle Ausleger gewesen. Mich dünkt selbst, daß ich die Stelle des Ovid, wo der ermattete Cephalus den kühlenden Lüften ruft:

---

als ein Muster in ihrer Art, und als das stärkste Beispiel anführet, wie nützlich die Werke der alten Artisten zur Erklärung der klassischen römischen Dichter gebraucht werden können: so kann ich mich nicht enthalten, sie ein wenig genauer zu betrachten. Polymetis Diel. VII. p. 77.) — Vors erste muß ich anmerken, daß blos das Basrelief und die Münze dem Addisson wohl schwerlich die Stelle des Juvenals in die Gedanken gebracht haben würde, wenn er sich nicht zugleich erinnert hätte, bei dem alten Scholiasten, der in der letzten ohne eine Zeile anstatt fulgentia, venientis gefunden, die Glosse gelesen zu haben: Martis ad Iliam venientis ut concumberet. Nun nehme man aber diese Lesart des Scholiasten nicht an, sondern man nehme die an, welche Addisson selbst annimmt, und sage, ob man sodann die geringste Spur findet, daß der Dichter die Rhea in Gedanken gehabt habe? Man sage, ob es nicht ein wahres Hysteronproteron von ihm seyn würde, daß er von der Wölfin und den jungen Knaben rede, und sodann erst von dem Athenienser, dem sie ihr Daseyn zu danken haben? Die Rhea ist noch nicht Mutter, und die Kinder liegen schon unter dem Felsen. Man sage, ob eine Schäferstunde wohl ein schickliches Emblema auf dem

Aura — — — venias — —
Meque juves, intresque sinus, gratissima, nostros!

Heime eines römischen Soldaten gewesen wäre? Der Soldat war auf den göttlichen Ursprung seines Stifters stolz: das zeigten die Wölfin und die Kinder genugsam; mußte er auch noch den Mars im Begriffe einer Handlung zeigen, in der er nichts weniger als der fürchterliche Mars war? Seine Ueberraschung der Rhea mag auf noch so viel alten Marmorn und Münzen zu finden seyn, paßt sie darum auf das Stück einer Rüstung? Und welches sind denn die Marmor und Münzen, auf welchen sie Addison fand, und wo er den Mars in dieser schwebenden Stellung sahe? Das alte Basrelief, worauf er sich beruft, soll Bellori haben. Aber die Admiranda, welches seine Sammlung der schönsten alten Basreliefs ist, wird man vergebens darnach durchblättern. Ich habe es nicht gefunden, und auch Spence muß es weder da, noch sonst wo gefunden haben, weil er es gänzlich mit Stillschweigen übergeht. Alles kömmt also auf die Münze an. Nun betrachte man diese bei dem Addison selbst. Ich erblicke eine liegende Rhea; und da dem Stempelschneider der Raum nicht erlaubte, die Figur des Mars mit ihr auf gleichem Boden zu stellen, so stehet er ein wenig höher. Das ist es alles; schwebendes hat sie außer diesem nicht das geringste. Es ist

und seine Procris diese Aura für den Namen einer Nebenbuhlerin hält, daß ich, sage ich, diese

---

wahr, in der Abbildung, die Spence davon giebt, ist das Schweben sehr stark ausgedruckt: die Figur fällt mit dem Obertheile weit vor; und man sieht deutlich, daß es kein stehender Körper ist, sondern daß, wenn es kein fallender Körper seyn soll, es nothwendig ein schwebender seyn muß. Spence sagt, er besitze diese Münze selbst. Es wäre hart, obschon in einer Kleinigkeit, die Aufrichtigkeit eines Mannes in Zweifel zu ziehen. Allein ein gefaßtes Vorurtheil kann auch auf unsre Augen Einfluß haben; zu dem konnte er es zum Besten seiner Leser für erlaubt halten, den Ausdruck, welchen er zu sehen glaubte, durch seinen Künstler so verstärken zu lassen, daß uns eben so wenig Zweifel desfalls übrig bleibe, als ihm selbst. So viel ist gewiß, daß Spence und Addison eben dieselbe Münze meynen, und daß sie sonach entweder bei diesem sehr verstellt, oder bei jenem sehr verschönert seyn muß. Doch ich habe noch eine andere Anmerkung wider dieses vermeynliche Schweben des Mars. Diese nämlich: daß ein schwebender Körper, ohne eine scheinbare Ursache, durch welche die Wirkung seiner Schwere verhindert wird, eine Ungereimtheit ist, von der man in den alten Kunstwerken kein Exempel findet. Auch die neue Malerei erlaubet sich dieselben nie, sondern wenn ein Körper in der Luft han-

Stelle natürlicher finde, wenn ich aus den Kunstwerken der Alten ersehe, daß sie wirklich die sanften

---

gen soll, so müssen ihn entweder Flügel halten, oder er muß auf etwas zu ruhen scheinen, und sollte es auch nur eine blose Wolke seyn. Wenn Homer die Thetis von dem Gestade sich zu Fuße in den Olymp erheben läßt: *Την μεν ἀῤ 'Ουλυμπωνδε ποδες φερον* (iliad. Σ. v. 148), so verstehet der Graf Caylus die Bedürfnisse der Kunst zu wohl, als daß er dem Maler rathen sollte, die Göttin so frei die Luft durchschreiten zu lassen. Sie muß ihren Weg auf einer Wolke nehmen (Tableaux tirés de l'Iliade p. 91.), so wie er sie ein andermal auf einen Wagen setzt (p. 131), obgleich der Dichter das Gegentheil von ihr sagt. Wie kann es auch wohl anders seyn? Ob uns schon der Dichter die Göttin ebenfalls unter einer menschlichen Figur denken läßt, so hat er doch alle Begriffe eines groben und schweren Stoffes davon entfernet, und ihren menschenähnlichen Körper mit einer Kraft belebt, die ihn von den Gesetzen unserer Bewegung ausnimmt. Wodurch aber könnte die Malerei die körperliche Figur einer Gottheit von der körperlichen Figur eines Menschen so vorzüglich unterscheiden, daß unser Auge nicht beleidiget würde, wenn es bei der einen ganz andere Regeln der Bewegung, der Schwere, des Gleichgewichts beobachtet fände, als bei der

ten Lüfte personificiret, und eine Art weiblicher

der andern? Wodurch anders, als durch verabredete Zeichen? In der That sind ein Paar Flügel, eine Wolke, auch nichts anders, als dergleichen Zeichen. Doch von diesem ein mehreres an einem andern Orte. Hier ist es genug, von den Vertheidigern der Addisonschen Meynung zu verlangen, mir eine andere ähnliche Figur auf alten Denkmälern zu zeigen, die so frei und blos in der Luft hange. Sollte dieser Mars die einzige in ihrer Art seyn? Und warum? Hatte vielleicht die Tradition einen Umstand überliefert, der ein dergleichen Schweben in diesem Falle nothwendig macht? Bei Ovid (Fast. lib. I.) läßt sich nicht die geringste Spur davon entdecken. Vielmehr kann man zeigen, daß es keinen solchen Umstand könne gegeben haben. Denn es finden sich andere alte Kunstwerke, welche die nämliche Geschichte vorstellen, und wo Mars offenbar nicht schwebet, sondern gehet. Man betrachte das Basrelief beim Montfaucon (Suppl. T. I. p. 183.), das sich, wenn ich nicht irre, zu Rom in dem Pallaste der Mellini befindet. Die schlafende Rhea liegt unter einem Baume, und Mars nähert sich ihr mit leisen Schritten, und mit der bedeutenden Zurückstreckung der rechten Hand, mit der wir denen hinter uns, entweder zurückzubleiben, oder sachte zu folgen, befehlen. Es ist vollkommen die nämliche Stellung, in der er auf der Münze erscheinet, nur daß er

Sylphen, unter dem Namen Aurae, verehret ha-

hier die Lanze in der rechten und dort in der linken Hand führet. Man findet öfter berühmte Statuen und Basreliefe auf alten Münzen copiret, als daß es auch nicht hier könnte geschehen seyn, wo der Stempelschneider den Ausdruck der zurückgewandten rechten Hand vielleicht nicht fühlte, und sie daher besser mit der Lanze füllen zu können glaubte. — Alles dieses nun zusammen genommen, wie viel Wahrscheinlichkeit bleibet dem Addison noch übrig? Schwerlich mehr, als so viel deren die bloße Möglichkeit hat. Doch woher eine bessere Erklärung, wenn diese nicht taugt? Es kann seyn, daß sich schon eine bessere unter den vom Addison verworfenen Erklärungen findet. Findet sich aber auch keine, was mehr? Die Stelle des Dichters ist verdorben; sie mag es bleiben. Und sie wird es bleiben, wenn man auch noch zwanzig neue Vermuthungen darüber auskramen wollte. Dergleichen könnte, z. E., diese seyn, daß pendentis in seiner figürlichen Bedeutung genommen werden müsse, nach welcher es so viel als ungewiß, unentschlossen, unentschieden, heißet. Mars pendens wäre alsdann so viel als Mars incertus oder Mars communis. Dii communes sunt, sagt Servius (ad v. 118. lib. XIII. Aeneid.) Mars, Bellona, Victoria, quia hi in bello utrique parti favere possunt. Und die ganze Zeile,

Pendentisque Dei (effigiem) perituro
ostenderet hosti,

ben. *) Ich gebe es zu, daß, wenn Juvenal einen vornehmen Taugenichts mit einer Hermessäule

würde diesen Sinn haben, daß der alte römische Soldat das Bildniß des gemeinschaftlichen Gottes seinem dessen ungeachtet bald unterliegenden Feinde unter die Augen zu tragen gewohnt gewesen sey. Ein sehr feiner Zug, der die Siege der alten Römer mehr zur Wirkung ihrer eigenen Tapferkeit, als zur Frucht des partheiischen Beistandes ihres Stammvaters macht. Dessen ungeachtet: non liquet.

*) „Ehe ich, sagt Spence (Polymetis, Dialogue „XIII. p. 208.), mit diesen Aurae, Luftnymphen, bekannt ward, wußte ich mich in die „Geschichte vom Cephalus und Procris, beim „Ovid, gar nicht zu finden. Ich konnte auf „keine Weise begreifen, wie Cephalus durch „seine Anrufung: Aura venias, sie mochte „auch in einem noch so zärtlichen schmachtenden Tone erschollen seyn, jemanden auf den „Argwohn bringen können, daß er seiner „Procris untreu sey. Da ich gewohnt war, „unter dem Worte Aura nichts als die Luft „überhaupt oder einen sanften Wind insbesondere zu verstehen, so kam mir die Eifersucht der Procris noch weit ungegründeter „vor, als auch die allerausschweifendste gemeiniglich zu seyn pflegt. Als ich aber einmal gefunden hatte, daß Aura eben sowohl „ein schönes junges Mädchen, als die Luft „bedeuten könnte, so bekam die Sache ein

vergleicht, man das Aehnliche in dieser Vergleichung schwerlich finden dürfte, ohne eine solche Säule zu sehen, ohne zu wissen, daß es ein schlechter Pfeiler ist, der blos das Haupt, höchstens mit dem Rumpfe, des Gottes trägt, und, weil wir weder Hände noch Füße daran erblicken, den Begriff der Unthätigkeit erwecket. *) — Erläuterungen von

---

„ganz anderes Ansehen, und die Geschichte „dünkte mich eine ziemlich vernünftige Wen„dung zu bekommen." Ich will den Beifall, den ich dieser Entdeckung, mit der sich Spence so sehr schmeichelt, in dem Texte ertheile, in der Note nicht wieder zurücknehmen. Ich kann aber doch nicht unangemerkt lassen, daß auch ohne sie die Stelle des Dichters ganz natürlich und begreiflich ist. Man darf nämlich nur wissen, daß Aura bei den Alten ein ganz gewöhnlicher Name für Frauenzimmer war. So heißt z. E. beim Nonnus (Dionys. lib. XLVIII.) die Nymphe aus dem Gefolge der Diana, die, weil sie sich einer männlichern Schönheit rühmte, als selbst der Göttin ihre war, zur Strafe für ihre Vermessenheit, schlafend den Umarmungen des Bacchus Preis gegeben ward.

*) Juvenalis Sat. VIII. v. 52 — 55:

— — — — — At tu
Nil nisi Cecropides; truncoque simillimus Hermae:
Nullo quippe alio vincis discrimine, quam quod

dieser Art sind nicht zu verachten, wenn sie auch schon weder allezeit nothwendig, noch allezeit hin-

---

Illi marmoreum caput est, tua vivit imago.

Wenn Spence die griechischen Schriftsteller mit in seinen Plan gezogen gehabt hätte, so würde ihm vielleicht, vielleicht aber auch nicht, eine alte Aesopische Fabel beigefallen seyn, die aus der Bildung einer solchen Hermessäule ein noch weit schöneres, und zu ihrem Verständnisse weit unentbehrlicheres Licht erhält, als diese Stelle des Juvenals. „Merkur," erzählet Aesopus, „wollte gern erfahren, in welchem Ansehen er bei den Menschen stände. Er verbarg seine Gottheit, „und kam zu einem Bildhauer. Hier erblickte er die Statue des Jupiter, und „fragte den Künstler, wie theuer er sie halte. „Eine Drachme, war die Antwort. Merkur „lächelte: und diese Juno? fragte er weiter. „Ungefähr eben so viel. Indem ward er „sein eigenes Bild gewahr, und dachte bei „sich selbst: ich bin der Bote der Götter; „von mir kommt aller Gewinn; mich müssen „die Menschen nothwendig weit höher schätzen. Aber hier dieser Gott? (Er wies auf „sein Bild.) Wie theuer möchte wohl der „seyn? Dieser? antwortete der Künstler. „O, wenn ihr mir jene beide abkauft, so sollt „ihr diesen obendrein haben." Merkur war abgeführt. Allein der Bildhauer kannte ihn nicht, und konnte also auch nicht die Absicht

länglich seyn sollten. Der Dichter hatte das Kunstwerk als ein für sich bestehendes Ding, und nicht

---

haben, seine Eigenliebe zu kränken, sondern es mußte in der Beschaffenheit der Statuen selbst gegründet seyn, warum er die letztere so geringschätzig hielt, daß er sie zur Zugabe bestimmte. Die geringere Würde des Gottes, welchen sie vorstellte, konnte dabei nichts thun; denn der Künstler schätzet seine Werke nach der Geschicklichkeit, dem Fleiße und der Arbeit, welche sie erfordern, und nicht nach dem Range und dem Werthe der Wesen, welche sie ausdrücken. Die Statue des Merkur mußte weniger Geschicklichkeit, weniger Fleiß und Arbeit verlangen, wenn sie weniger kosten sollte, als eine Statue des Jupiter oder der Juno. Und so war es hier wirklich. Die Statuen des Jupiter und der Juno zeigten die völlige Person dieser Götter; die Statue des Merkur hingegen war ein schlechter viereckigter Pfeiler, mit dem bloßen Brustbilde desselben. Was Wunder also, daß sie obendrein gehen konnte? Merkur übersah diesen Umstand, weil er sein vermeyntliches überwiegendes Verdienst nur allein vor Augen hatte, und so war seine Demüthigung eben so natürlich, als verdient. Man wird sich vergebens bei den Auslegern und Uebersetzern und Nachahmern der Fabeln des Aesopus nach der geringsten Spur von dieser Erklärung umsehen; wohl aber könnte ich ihrer eine ganze Reihe anführen, wenn

als Nachahmung vor Augen; oder Künstler und Dichter hatten einerlei angenommene Begriffe, dem zu Folge sich auch Uebereinstimmung in ihren Vorstellungen zeigen mußte, aus welcher sich auf die Allgemeinheit jener Begriffe zurückschließen läßt.

Allein wenn Tibull die Gestalt des Apollo malet, wie er ihm im Traume erschienen: — Der schönste Jüngling, die Schläfe mit dem keuschen Lorbeer umwunden; syrische Gerüche duften aus dem güldenen Haare, das um den langen Nacken schwimmet; glänzendes Weiß und Purpurröthe mischen sich auf dem ganzen Körper, wie auf der zarten Wange der Braut, die jetzt ihrem Geliebten zugeführt wird: — warum müssen diese Züge von alten berühmten Gemälden erborgt seyn? Echions nova nupta verecundia notabilis mag in Rom gewesen seyn, mag tausend und tausendmal seyn

---

es sich der Mühe lohnte, die das Mährchen geradezu verstanden, das ist, ganz und gar nicht verstanden haben. Sie haben die Ungereimtheit, welche darin liegt, wenn man die Statuen alle für Werke von einerlei Ausführung annimmt, entweder nicht gefühlt, oder wohl noch gar übertrieben. Was sonst in dieser Fabel anstößig seyn könnte, wäre vielleicht der Preis, welchen der Künstler seinem Jupiter setzet. Für eine Drachma kann ja wohl auch kein Töpfer eine Puppe machen. Eine Drachma muß also hier überhaupt für etwas sehr geringes stehen. (Fab. Aesop. 90. Edit. Haupt. p. 70.)

copiret worden; war darum die bräutliche Scham selbst aus der Welt verschwunden? Seit sie der Maler gesehen hatte, war sie für keinen Dichter mehr zu sehen, als in der Nachahmung des Malers? *) Oder, wenn ein anderer Dichter den Vulkan ermüdet, und sein vor der Esse erhitztes Gesicht roth, brennend nennet: mußte er es erst aus dem Werke eines Malers lernen, daß Arbeit ermattet und Hitze röthet? **) Oder wenn Lucrez den Wechsel der Jahreszeiten beschreibet, und sie, mit dem ganzen Gefolge ihrer Wirkungen in der Luft und auf der Erde, in ihrer natürlichen Ordnung vorüber führet: war Lucrez ein Ephemeron, hatte er kein ganzes Jahr durchlebet, um alle die Veränderungen selbst erfahren zu haben, daß er sie nach einer Procession schildern mußte, in welcher ihre Statuen herumgetragen wurden? Mußte er erst von diesen Statuen den alten poetischen Kunstgriff lernen, dergleichen Abstrakta zu wirklichen Wesen zu machen? ***) Oder Virgils pontem indig-

*) Tibullus Eleg. 4. lib. III. Polymetis Dial. VIII. p. 84.

**) Statius lib. I. Sylv. 5. v. 8. Polymetis Dial. VIII. p. 81.

***) Lucretius de R. N. lib. V. v. 736 — 747:

It Ver, et Venus, et Veneris praenuntius ante
Pinnatus graditur Zephyrus; vestigia propter
Flora quibus mater praespargens ante viai

natus Araxes, dieses vortreffliche poetische Bild eines über seine Ufer sich ergießenden Flusses, wie

---

Cuncta coloribus egregiis et odoribus opplet.
Inde loci sequitur Calor aridus, et comes una
Pulverulenta Ceres; et Etesia flabra Aquilonum.
Inde autumnus adit; graditur simul Evius Evan:
Inde aliae tempestates ventique sequuntur,
Altitonans Volturnus et Auster fulmine pollens.
Tandem Bruma nives adfert, pigrumque rigorem
Reddit, Hyems sequitur, crepitans ac dentibus Algus.

Spence erkennet diese Stelle für eine von den schönsten in dem ganzen Gedichte des Lucrez. Wenigstens ist sie eine von denen, auf welche sich die Ehre des Lucrez als Dichter gründet. Aber warlich, es heißt ihm diese Ehre schmälern, ihn völlig darum bringen wollen, wenn man sagt: Diese ganze Beschreibung scheinet nach einer alten Procession der vergötterten Jahreszeiten, nebst ihrem Gefolge, gemacht zu seyn. Und warum das? „Darum," sagt der Engländer, „weil bei den Römern ehedem dergleichen Pro„cessionen mit ihren Göttern überhaupt, eben „so gewöhnlich waren, als noch jezt in ge-

er die über ihn geschlagene Brücke zerreißt, verliert es nicht seine ganze Schönheit, wenn der Dichter auf ein Kunstwerk damit angespielet hat, in welchem dieser Flußgott als wirklich eine Brücke zer-

---

„wissen Ländern die Processionen sind, die „man den Heiligen zu Ehren anstellet; und „weil hiernächst alle Ausdrücke, welche der „Dichter hier braucht, auf eine Procession „recht sehr wohl passen" (come in very aptly, if applied to a procession.) Treffliche Gründe! Und wie vieles wäre gegen den letzten noch einzuwenden! Schon die Beiwörter, welche der Dichter den personificirten Abstrakten giebt: Calor aridus, Ceres pulverulenta, Volturnus altitonans, fulmine pollens Auster, Algus dentibus crepitans, zeigen, daß sie das Wesen von ihm, und nicht von dem Künstler haben, der sie ganz anders hätte charakterisiren müssen. Spence scheinet übrigens auf diesen Einfall von einer Procession durch Abraham Preigern gekommen zu seyn, welcher in seinen Anmerkungen über die Stelle des Dichters sagt: Ordo est quasi Pompae cujusdam, Ver et Venus, Zephyrus et Flora etc. Allein dabei hätte es auch Spence nur sollen bewenden lassen. Der Dichter führet die Jahreszeiten gleichsam in einer Procession auf; das ist gut. Aber er hat es von einer Procession gelernt, sie so aufzuführen; das ist sehr abgeschmackt.

brechend vorgestellet wird?*) Was sollen wir mit dergleichen Erläuterungen, die aus der klärsten Stelle den Dichter verdrängen, um den Einfall eines Künstlers durchschimmern zu lassen?

Ich bedaure, daß ein so nützliches Buch, als Polymetis sonst seyn könnte, durch diese geschmackvolle Grille, den alten Dichtern statt eigenthümlicher Phantasie, Bekanntschaft mit fremder unterzuschieben, so ekel, und den classischen Schriftstellern weit nachtheiliger geworden ist, als ihnen die wäßrigen Auslegungen der schaalsten Wortforscher nimmermehr seyn können. Noch mehr bedaure ich, daß Spencen selbst Addison hierin vorgegangen, der aus löblicher Begierde, die Kenntniß der alten Kunstwerke zu einem Auslegungsmittel zu erheben, die Fälle eben so wenig unterschieden hat, in welchen die Nachahmung des Künstlers dem Dichter anständig, in welchen sie ihm verkleinerlich ist.**)

*) Aeneid. lib. VIII. v. 725. Polymetis Dial. XIV. p. 230.

**) In verschiedenen Stellen seiner Reisen und seines Gespräches über die alten Münzen.

VIII.

Von der Aehnlichkeit, welche die Poesie und Malerei mit einander haben, macht sich Spence die allerseltsamsten Begriffe. Er glaubet, daß beide Künste bei den Alten so genau verbunden gewesen, daß sie beständig Hand in Hand gegangen, und der Dichter nie den Maler, der Maler nie den Dichter aus den Augen verloren habe. Daß die Poesie die weitere Kunst ist; daß ihr Schönheiten zu Gebote stehen, welche die Malerei nicht zu erreichen vermag; daß sie öfters Ursachen haben kann, die unmalerischen Schönheiten den malerischen vorzuziehen: daran scheinet er gar nicht gedacht zu haben, und ist daher bei dem geringsten Unterschiede, den er unter den alten Dichtern und Artisten bemerkt, in einer Verlegenheit, die ihn auf die wunderlichsten Ausflüchte von der Welt bringt.

Die alten Dichter geben dem Bacchus meistentheils Hörner. Es ist also doch wunderbar, sagt Spence, daß man diese Hörner an seinen Statuen so selten erblickt. *) Er fällt auf diese, er fällt auf eine andere Ursache, auf die Unwissenheit der Antiquare, auf die Kleinheit der Hörner selbst, die sich unter den Trauben und Epheublättern, dem beständigen Kopfputze des Gottes, möchten verkrochen haben. Er windet sich um die wahre

*) Polymetis Dial. IX. p. 129.

Ursache herum, ohne sie zu argwohnen. Die Hörner des Bacchus waren keine natürliche Hörner, wie sie es an den Faunen und Satyren waren. Sie waren ein Stirnschmuck, den er aufsetzen und ablegen konnte.

— Tibi, cum sine cornibus adstas
Virgineum caput est: — —

heißt es in der feierlichen Anrufung des Bacchus beim Ovid.*) Er konnte sich also auch ohne Hörner zeigen; und zeigte sich ohne Hörner, wenn er in seiner jungfräulichen Schönheit erscheinen wollte. In dieser wollte ihn nun auch der Künstler darstellen, und mußte daher alle Zusätze von übler Wirkung an ihm vermeiden. Ein solcher Zusatz wären die Hörner gewesen, die an dem Diadem befestiget waren, wie man an einem Kopfe in dem Königl. Cabinet zu Berlin sehen kann.**) Ein solcher Zusatz war das Diadem selbst, welches die schöne Stirne verdeckte, und daher an den Statuen des Bacchus eben so selten vorkömmt, als die Hörner, ob es ihm schon, als seinem Erfinder, von den Dichtern eben so oft beigelegt wird. Dem Dichter gaben die Hörner und das Diadem seine Anspielungen auf die Thaten und den Charakter des Gottes: dem Künstler hingegen wurden sie Hinderungen, größere Schönheiten zu zeigen; und wenn Bacchus, wie ich glaube, eben darum den Beinamen Biformis, Διμορφος, hatte, weil er sich so-

*) Metamorph. lib. IV. v. 19. 20.

**) Bayeri Thes. Brandenb. Vol. III. p. 242.

wohl schön als schrecklich zeigen konnte, so war es wohl natürlich, daß die Künstler diejenige von seiner Gestalt am liebsten wählten, die der Bestimmung ihrer Kunst am meisten entsprach.

Minerva und Juno schleudern bei den römischen Dichtern öfters den Blitz. Aber warum nicht auch in ihren Abbildungen? fragt Spence. *) Er antwortete: es war ein besonderes Vorrecht dieser zwei Göttinnen, wovon man den Grund vielleicht erst in den Samothracischen Geheimnissen erfuhr; weil aber die Artisten bei den alten Römern als gemeine Leute betrachtet, und daher zu diesen Geheimnissen selten zugelassen wurden, so wußten sie ohne Zweifel nichts davon, und was sie nicht wußten, konnten sie nicht vorstellen. Ich möchte Spencen dagegen fragen: arbeiteten diese gemeinen Leute vor ihren Kopf, oder auf Befehl Vornehmerer, die von den Geheimnissen unterrichtet seyn konnten? Standen die Artisten auch bei den Griechen in dieser Verachtung? Waren die römischen Artisten nicht mehrentheils geborne Griechen? Und so weiter.

Statius und Valerius Flaccus schildern eine erzürnte Venus, und mit so schrecklichen Zügen, daß man sie in diesem Augenblicke eher für eine Furie, als für die Göttin der Liebe halten sollte. Spence siehet sich in den alten Kunstwerken vergebens nach einer solchen Venus um. Was schließt er daraus? Daß dem Dichter mehr erlaubt ist als dem Bildhauer und Maler? Das hätte er daraus schließen sollen; aber er hat es einmal für allemal als einen Grundsatz angenommen, daß in einer poetischen Beschreibung nichts gut sey, was unschicklich

*) Polymetis Dial. VI. p. 65.

seyn würde, wenn man es in einem Gemälde, oder an einer Statue vorstellte. *) Folglich müssen die Dichter gefehlt haben. „Statius und Valerius sind aus einer Zeit, da die römische Poesie „schon in ihrem Verfalle war. Sie zeigen auch „hierin ihren verderbten Geschmack und ihre schlechte Beurtheilungskraft. Bei den Dichtern aus einer bessern Zeit wird man dergleichen Verstoßungen wider den malerischen Ausdruck nicht finden." **)

So etwas zu sagen, braucht es warlich wenig Unterscheidungskraft. Ich will indeß mich weder des Statius noch des Valerius in diesem Fall annehmen, sondern nur eine allgemeine Anmerkung machen. Die Götter und geistigen Wesen, wie sie der Künstler vorstellet, sind nicht völlig ebendieselben, welche der Dichter braucht. Bei dem Künstler sind sie personificirte Abstracta, die beständig die ähnliche Charakterisirung behalten müssen, wenn sie erkenntlich seyn sollen. Bei dem Dichter hingegen sind sie wirkliche handelnde Wesen, die über ihren allgemeinen Charakter noch andere Eigenschaften und Affekten haben, welche nach Gelegenheit der Umstände vor jenen vorstechen können. Venus ist dem Bildhauer nichts als die Liebe; er muß ihr also alle die sittsame verschämte Schönheit, alle die hol-

*) Polymetis Dialogue XX. p. 511. Scarce any thing can be good in a poëtical description, which would appear absurd, if represented in a statue or picture.

**) Polymetis Dial. VII. p. 74.

den Reize geben, die uns an geliebten Gegenständen entzücken, und die wir daher mit in den abgesonderten Begriff der Liebe bringen. Die geringste Abweichung von diesem Ideal läßt uns sein Bild verkennen. Schönheit aber mit mehr Majestät als Scham, ist schon keine Venus, sondern eine Juno. Reize, aber mehr gebieterische, männliche, als holde Reize, geben eine Minerva, statt einer Venus. Vollends eine zürnende Venus, eine Venus von Rache und Wuth getrieben, ist dem Bildhauer ein wahrer Widerspruch; denn die Liebe, als Liebe, zürnet nie, rächet sich nie. Bei dem Dichter hingegen ist Venus zwar auch die Liebe, aber die Göttin der Liebe, die außer diesem Charakter, ihre eigene Individualität hat, und folglich der Triebe des Abscheues eben so fähig seyn muß, als der Zuneigung. Was Wunder also, daß sie bei ihm in Zorn und Wuth entbrennet, besonders wenn es die beleidigte Liebe selbst ist, die sie darein versetzet?

Es ist zwar wahr, daß auch der Künstler in zusammengesetzten Werken, die Venus, oder jede andere Gottheit, außer ihrem Charakter, als ein wirklich handelndes Wesen, so gut wie der Dichter, einführen kann. Aber alsdann müssen wenigstens ihre Handlungen ihrem Charakter nicht widersprechen, wenn sie schon keine unmittelbare Folgen desselben sind. Venus übergiebt ihrem Sohne die göttlichen Waffen: diese Handlung kann der Künstler sowohl, als der Dichter, vorstellen. Hier hindert ihn nichts, der Venus alle die Anmuth und Schönheit zu geben, die ihr als Göttin der Liebe

zu-

zukommen; vielmehr wird sie eben dadurch in seinem Werke um so viel kenntlicher. Allein wenn sich Venus an ihren Verächtern, den Männern zu Lemnos, rächen will, in vergrößerter wilder Gestalt mit fleckigen Wangen, in verwirrtem Haare, die Pechfackel ergreift, ein schwarzes Gewand um sich wirft, und auf einer finstern Wolke stürmisch herabfährt: so ist das kein Augenblick für den Künstler, weil er sie durch nichts in diesem Augenblicke kenntlich machen kann. Es ist nur ein Augenblick für den Dichter, weil dieser das Vorrecht hat, einen andern, in welchem die Göttin *ganz Venus ist*, so nahe, so genau damit zu verbinden, daß wir die Venus auch in der Furie nicht aus den Augen verlieren. Dieses thut Flaccus:

— — Neque enim alma videri
Jam tumet; aut tereti crinem subnectitur auro,
Sidereos diffusa sinus. Eadem effera et ingens
Et maculis suffecta genas, pinumque sonantem
Virginibus Stygiis, nigramque simillima pallam. *)

*) Argonaut. lib. II. v. 102 — 106.

Eben dieſes thut Statius:

Illa Paphon veterem centumque altaria linquens,
Nec vultu nec crine prior, ſolvisse jugalem
Ceston, et Idalias procul ablegasse volucres
Fertur. Erant certe, media qui noctis in umbra
Divam, alios ignes majoraque tela gerentem,
Tartarias inter thalamis volitasse sorores
Vulgarent: utque implicitis arcana domorum
Anguibus, et saeva formidine cuncta replerit
Limina. *) —

Oder man kann ſagen: der Dichter allein beſitzet das Kunſtſtück, mit negativen Zügen zu ſchildern, und durch Vermiſchung dieſer negativen mit poſitiven Zügen, zwei Erſcheinungen in eine zu bringen. Nicht mehr die holde Venus; nicht mehr das Haar mit goldenen Spangen geheftet; von keinem azurnen Gewande umflattert; ohne ihren Gürtel; mit andern Flammen, mit größern Pfeilen bewaffnet; in Geſellſchaft ihr ähnlicher Furien. Aber weil der Artiſt dieſes Kunſtſtückes entbehren muß, ſoll ſich ſeiner darum auch der Dichter enthalten? Wenn die Malerei die Schwe-

*) Thebaid lib. V. v. 61—64.

ster der Dichtkunst seyn will: so sey sie wenigstens keine eifersüchtige Schwester; und die jüngere untersage der ältern nicht alle den Putz, der sie selbst nicht kleidet.

IX.

Wenn man in einzelnen Fällen den Maler und Dichter mit einander vergleichen will, so muß man vor allen Dingen wohl zusehen, ob sie *beide* ihre völlige Freiheit gehabt haben, ob sie ohne allen äußerlichen Zwang auf die höchste Wirkung ihrer Kunst haben arbeiten können.

Ein solcher äußerlicher Zwang war dem alten Künstler öfters die Religion. Sein Werk zur Verehrung und Anbetung bestimmt, konnte nicht allezeit so vollkommen seyn, als wenn er einzig das Vergnügen des Betrachters dabei zur Absicht gehabt hätte. Der Aberglaube überladete die Götter mit Sinnbildern, und die schönsten von ihnen wurden nicht überall als die schönsten verehret.

Bacchus stand in seinem Tempel zu Lemnos, aus welchem die fromme Hypsipile ihren Vater unter der Gestalt des Gottes rettete,*) mit

*) Valer. Flaccus, lib. II. Argonaut. v. 265—273.
Serta patri, juvenisque comam vestesque Lyaei

Hörnern, und so erschien er ohne Zweifel in allen seinen Tempeln, denn die Hörner waren ein Sinnbild, welches sein Wesen mit bezeichnete. Nur der freie Künstler, der seinen Bacchus für keinen Tempel arbeitete, ließ dieses Sinnbild weg; und wenn wir unter den noch übrigen Statuen von ihm keine mit Hörnern finden, *) so

---

Induit, et medium curru locat; aeraque circum
Tympanaque et plenas tacita formidine cistas.
Ipsa sinus hederisque ligat famularibus artus:
Pampineamque quatit ventosis ictibus hastam,
Respiciens; teneat virides velatus habenas
Ut pater, et nivea tumeant ut coruna mitra,
Et sacer ut Bacchum referat scyphus.

Das Wort tumeant, in der letzten ohne eine Zeile, scheinet übrigens anzuzeigen, daß man die Hörner des Bacchus nicht so klein gemacht, als sich Spence einbildet.

*) Der sogenannte Bacchus in dem Mediceischen Garten zu Rom (beim Montfaucon Suppl. aux Ant. T. I. p. 254.) hat kleine aus der Stirne hervorsprossende Hörner; aber es giebt Kenner, die ihn eben darum lieber zu einem Faune machen wollen. In der That sind solche natürliche Hörner eine Schändung

ist dieses vielleicht ein Beweis, daß es keine von den geheiligten sind, in welchen er wirklich verehret worden. Es ist ohnedem höchst wahrscheinlich, daß auf diese letzteren die Wuth der frommen Zerstörer in den ersten Jahrhunderten des Christenthums vornehmlich gefallen ist, die nur hier und da ein Kunstwerk schonte, welches durch keine Anbetung verunreiniget war.

Da indeß unter den aufgegrabenen Antiken sich Stücke sowohl von der einen als von der andern Art finden, so wünschte ich, daß man den

---

der menschlichen Gestalt, und können nur Wesen geziemen, denen man eine Art von Mittelgestalt zwischen Menschen und Thier ertheilte. Auch ist die Stellung, der lüsterne Blick nach der über sich gehaltenen Traube, einem Begleiter des Weingottes anständiger, als dem Gotte selbst. Ich erinnere mich hier, was Clemens Alexandrinus von Alexander dem Großen sagt (Protrept. p. 48. Edit. Pott.): *Εβδλετο δε και Αλεξανδρος Αμμονος υιος ειναι δοκειν, και κερασφορος αναπλαττεσθαι προς των αγαλματοποιων, το καλον ανθρωπω ὑβρισαι σπευδων κερατι.* Es war Alexanders ausdrücklicher Wille, daß ihn der Bildhauer mit Hörnern vorstellen sollte: er war es gern zufrieden, daß die menschliche Schönheit in ihm mit Hörnern beschimpft ward, wenn man ihn nur eines göttlichen Ursprunges zu seyn glaubte.

Namen der Kunstwerke nur denjenigen beilegen möchte, in welchen sich der Künstler wirklich als Künstler zeigen können, bei welchen die Schönheit seine erste und letzte Absicht gewesen. Alles andere, woran sich zu merkliche Spuren gottesdienstlicher Verabredungen zeigen, verdienet diesen Namen nicht, weil die Kunst hier nicht um ihrer selbst willen gearbeitet, sondern ein bloßes Hülfsmittel der Religion war, die bei den sinnlichen Vorstellungen, die sie ihr aufgab, mehr auf das Bedeutende als auf das Schöne sahe; ob ich schon dadurch nicht sagen will, daß sie nicht auch öfters alles Bedeutende in das Schöne gesetzt, oder aus Nachsicht für die Kunst und den feinern Geschmack des Jahrhunderts, von jenem so viel nachgelassen habe, daß dieses allein zu herrschen scheinen könne.

Macht man keinen solchen Unterschied, so werden der Kenner und der Antiquar beständig mit einander im Streite liegen, weil sie einander nicht verstehen. Wenn jener, nach seiner Einsicht in die Bestimmung der Kunst, behauptet, daß dieses oder jenes der alte Künstler nie gemacht habe, nämlich als Künstler nicht, freiwillig nicht: so wird dieser es dahin ausdehnen, daß es auch weder die Religion, noch sonst eine außer dem Gebiete der Kunst liegende Ursache, von dem Künstler habe machen lassen, von dem Künstler nämlich als Handarbeiter. Er wird also mit der ersten mit der besten Figur den Kenner widerlegen zu können glauben, die dieser ohne Bedenken, aber zu großem Aergernisse der gelehrten Welt, wieder zu

dem Schutte verdammet, woraus sie gezogen worden. *)

---

*) Als ich oben behauptete, daß die alten Künstler keine Furien gebildet hätten, war es mir nicht entfallen, daß die Furien mehr als einen Tempel gehabt, die ohne ihre Statuen gewiß nicht gewesen sind. In dem zu Cerynca fand Pausanias dergleichen von Holz; sie waren weder groß, noch sonst besonders merkwürdig; es schien, daß die Kunst, die sich nicht an ihnen zeigen können, es an den Bildsäulen ihrer Priesterinnen, die in der Halle des Tempels ständen, einbringen wollen, als welche von Stein, und von sehr schöner Arbeit waren. (Pausanias Achais. cap. XXV. p. 587. Edit. Kuhn.) Ich hatte eben so wenig vergessen, daß man Köpfe von ihnen auf einem Abraxas, den Chifflet. bekannt gemacht, und auf einer Lampe beim Licetus zu sehen glaube. (Dissertat. sur les Furies par Bannier. Mémoires de l'Académie des Inscript. T. V. p. 43.) Auch sogar die Urne von Hetrurischer Arbeit beim Gorius (Tab. 151. Musaei Etrusci.), auf welcher Orestes und Pylades erscheinen, wie ihnen zwei Furien mit Fackeln zusetzen, war mir nicht unbekannt. Allein ich redete von Kunstwerken, von welchen ich alle diese Stücke ausschließen zu können glaubte. Und wäre auch das letztere nicht so wohl als die übrigen davon auszuschließen, so dienet es von einer andern Seite, mehr meine Meynung

Gegentheils kann man sich aber auch den Einfluß der Religion auf die Kunst zu groß vorstellen. Spence giebt hiervon ein sonderbares Bei-

---

zu bestärken, als zu widerlegen. Denn so wenig auch die hetruriſchen Künſtler überhaupt auf das Schöne gearbeitet, ſo ſcheinen ſie doch auch die Furien nicht ſo wohl durch ſchreckliche Geſichtszüge, als vielmehr durch ihre Tracht und Attributa ausgedrückt zu haben. Dieſe ſtoßen mit ſo ruhigem Geſichte dem Oreſtes und Pylades ihre Fackeln unter die Augen, daß ſie faſt ſcheinen, ſie nur im Scherze erſchrecken zu wollen. Wie fürchterlich ſie dem Oreſtes und Pylades vorgekommen, läßt ſich nur aus ihrer Furcht, keineswegs aber aus der Bildung der Furien ſelbſt, abnehmen. Es ſind alſo Furien, und ſind auch keine; ſie verrichten das Amt der Furien, aber nicht in der Vorſtellung von Grimm und Wuth, welche wir mit ihrem Namen zu verbinden gewohnt ſind; nicht mit der Stirne, die, wie Catull ſagt: expirantis praeportat pectoris iras. — Noch kürzlich glaubte Herr Winkelmann, auf einem Carniole in dem Stoſchiſchen Cabinette, eine Furie im Laufe mit fliegendem Rocke und Haaren, und einem Dolche in der Hand, gefunden zu haben. (Biblioth. der ſchönen Wiſſ. 1 Band S. 30.) Der Herr von Hagedorn rieth hierauf auch den Künſtlern ſchon an, ſich dieſe Anzeige zu Nutze zu machen, und die Furien in ihren Gemälden ſo vorzuſtel-

spiel. Er fand beim Ovid, daß Vesta in ihrem Tempel unter keinem persönlichen Bilde verehret worden; und dieses dünkte ihn genug, daraus

---

len (Betrachtungen über die Malerei S. 222.) Allein Herr Winkelmann hat hernach diese seine Entdeckung selbst wiederum ungewiß gemacht, weil er nicht gefunden, daß die Furien, anstatt mit Fackeln, auch mit Dolchen von den Alten bewaffnet worden. (Descript. des Pierres gravées p. 84.) Ohne Zweifel erkennt er also die Figuren, auf Münzen der Städte Lyrba und Massaura, die Spanheim für Furien ausgiebt (Les Césars de Julien p. 44.) nicht dafür, sondern für eine Hecate triformis; denn sonst fände sich allerdings hier eine Furie, die in jeder Hand einen Dolch führet, und es ist sonderbar, daß eben diese auch in bloßen ungebundenen Haaren erscheint, die an den andern mit einem Schleier bedeckt sind. Doch gesetzt auch, es wäre wirklich so, wie es dem Herrn Winkelmann zuerst vorgekommen: so würde es auch mit diesem geschnittenen Steine eben die Bewandniß haben, die es mit der Hetruriſchen Urne hat, es wäre denn, daß sich wegen Kleinheit der Arbeit gar keine Gesichtszüge erkennen ließen. Ueberdies gehören auch die geschnittenen Steine überhaupt, wegen ihres Gebrauchs als Siegel, schon mit zur Bildersprache, und ihre Figuren mögen öfterer eigensinnige Symbola der Besitzer, als freiwillige Werke der Künstler seyn.

zu schließen, daß es überhaupt keine Bildsäulen dieser Göttin gegeben habe, und daß alles, was man bisher dafür gehalten, nicht die Vesta, sondern eine Vestalin vorstelle. *) Eine seltsame Folge! Verlor der Künstler darum sein Recht, ein Wesen, dem die Dichter eine bestimmte Persönlichkeit geben, das sie zur Tochter des Saturnus und der Ops machen, das sie in Gefahr kommen lassen, unter die Mißhandlungen des Priapus zu fallen, und was sie sonst von ihr erzählen, verlor er, sage ich, darum sein Recht, dieses Wesen auch nach seiner Art zu personificiren, weil es in Einem Tempel nur unter dem Sinnbilde des Feuers verehret ward? Denn Spence begehet dabei noch diesen Fehler, daß er das, was Ovid nur von einem gewissen Tempel der Vesta, nämlich von dem zu Rom sagt, **) auf alle Tempel dieser Göttin ohne Unterschied, und auf ihre Verehrung überhaupt, ausdehnet.

---

*) Polymetis Dial. VII. p. 81.

**) Fast. lib. VI. v. 295—298:

Esse diu stultus Vestae simulacra putavi:
Mox didici curvo nulla subesse tholo.
Ignis inexstinctus templo celatur in illo,
Effigiem nullam Vesta, nec ignis habet.

Ovid redet nur von dem Gottesdienste der Vesta in Rom, nur von dem Tempel, den

Wie ſie in dieſem Tempel zu Rom verehret ward, ſo ward ſie nicht überall verehrt, ſo war ſie ſelbſt nicht in Italien verehret worden, ehe ihn Numa erbaute. Numa wollte keine Gottheit in menſchlicher oder thieriſcher Geſtalt vorgeſtellet wiſſen; und darin beſtand ohne Zweifel die Verbeſſerung, die er in dem Dienſte der Veſta machte, daß er alle perſönliche Vorſtellung von ihr daraus verbannte. Ovid ſelbſt lehret uns, daß es vor den Zeiten des Numa Bildſäulen der Veſta in ihrem Tempel gegeben habe, die, als ihre Prieſterin Sylvia Mutter ward, vor Scham die jungfräulichen Hände vor die Augen hoben. *)

---

ihr Numa daſelbſt erbauet hatte, von dem er kurz zuvor (v. 259. 60.) ſagt:

Regis opus placidi, quo non metuentius ullum
Numinis ingenium terra Sabina tulit.

*) Fast. lib. III. v. 45. 46:

Sylvia fit mater: Vestae simulacra feruntur
Virginias oculis opposuisse manus.

Auf dieſe Weiſe hätte Spence den Ovid mit ſich ſelbſt vergleichen ſollen. Der Dichter redet von verſchiedenen Zeiten. Hier von den Zeiten vor dem Numa, dort von den Zeiten nach ihm. In jenen ward ſie in Italien unter perſönlichen Vorſtellungen verehret, ſo wie ſie in Troja war verehret worden, von wannen Aeneas ihren Gottesdienſt mit herüber gebracht hatte.

Daß sogar in den Tempeln, welche die Göttin außer der Stadt in den römischen Provinzen hatte, ihre Verehrung nicht völlig von der Art gewesen, als sie Numa verordnet, scheinen verschiedene alte Inschriften zu beweisen, in welchen eines Pontificis Vestae gedacht wird. *) Auch zu Corinth war ein Tempel der Vesta ohne alle Bildsäule, mit einem bloßen Altare, worauf der Göttin geopfert ward. **) Aber hatten die Griechen darum gar keine Statuen der Vesta? Zu Athen war eine im Prytaneo, neben der Statue des Friedens. †) Die Jasseer rühmten von einer, die bei ihnen unter freiem Himmel stand, daß weder Schnee

---

— — Manibus vittas, Vestamque potentem
Aeternumque adytis effert penetralibus ignem:

sagt Virgil von dem Geiste des Hektors, nachdem er dem Aeneas zur Flucht gerathen. Hier wird das ewige Feuer von der Vesta selbst, oder ihrer Bildsäule, ausdrücklich unterschieden. Spence muß die römischen Dichter zu seinem Behufe doch noch nicht aufmerksam genug durchgelesen haben, weil ihm diese Stelle entwischt ist.

*) Lipsius de Vesta et Vestalibus. cap. 13.

**) Pausanias Corinth. cap. XXXV. p. 198. Edit. Kuhn.

†) Idem Attic. cap. XVIII. p. 41.

noch Regen jemals auf sie falle. *) Plinius gedenkt einer sitzenden, von der Hand des Scopas, die sich zu seiner Zeit in den Servilianischen Gärten zu Rom befand. **) Zugegeben, daß es uns jetzt schwer wird, eine bloße Vestalin von einer Vesta selbst zu unterscheiden, beweiset dieses, daß sie auch die Alten nicht unterscheiden können, oder wohl gar nicht unterscheiden wollen? Gewisse Kennzeichen sprechen offenbar mehr für die eine, als für die andere. Das Scepter, die Fackel, das Palladium, lassen sich nur in der Hand der Göttin vermuthen. Das Tympanum, welches ihr Codinus beilegt, kommt ihr vielleicht

*) Polyb. Hist. lib. XVI. §. 11. Op. T. II. p. 443. Edit. Ernest.

**) Plinius lib. XXXVI. sect. 4. p. 727. Edit. Hard. Scopas fecit — Vestam sedentem laudatam in Servilianis hortis. Diese Stelle muß Lipsius in Gedanken gehabt haben, als er (de Vesta cap. 3.) schrieb: Plinius Vestam sedentem essingi solitam ostendit, a stabilitate. Allein was Plinius von einem einzelnen Stücke des Scopas sagt, hätte er nicht für einen allgemein angenommenen Charakter ausgeben sollen. Er merkt selbst an, daß auf den Münzen die Vesta eben so oft stehend als sitzend erscheine. Allein er verbessert dadurch nicht den Plinius, sondern seine eigne falsche Einbildung.

nur als der Erde zu; oder Codinus wußte selbst nicht recht, was er sahe.*)

X.

Ich merke noch eine Befremdung des Spence an, welche deutlich zeiget, wie wenig er über die

*) Georg. Codinus de Originib. Constant. Edit. Venet. p. 12.: *Την γην λεγεσιν Ἑσιαν, καὶ πλαττεσι αὐτην γυναικα, τυμπανον βασαζουσαν ἐπειδη τας ἀνεμους ἡ γη ὑφ' ἑαυτην συγκλειει.* Suidas, aus ihm, oder beide aus einem ältern, sagt unter dem Worte Ἑσια eben dieses. „Die Erde „wird unter dem Namen Vesta als eine „Frau gebildet, welche ein Tympanon trägt, „weil sie die Winde in sich verschlossen hält." Die Ursache ist ein wenig abgeschmackt. Es würde sich eher haben hören lassen, wenn er gesagt hätte, daß ihr deswegen ein Tympanon beigegeben werde, weil die Alten zum Theil geglaubt, daß ihre Figur damit übereinkomme; *σχημα αὐτης τυμπανοειδες εἰναι.* (Plutarchus de placitis Philos. cap. 10. id. de facie in orbe Lunae.) Wo sich aber Codinus nur nicht entweder in der Fi-

Grenzen der Poesie und Malerei muß nachgedacht haben.

„Was die Musen überhaupt betrifft, sagt „er, so ist es doch sonderbar, daß die Dichter „in Beschreibung derselben so sparsam sind, weit „sparsamer, als man es bei Göttinnen, denen „sie so große Verbindlichkeit haben, erwarten „sollte." *)

Was heißt das anders, als sich wundern, daß, wenn die Dichter von ihnen reden, sie es

---

gur, oder in dem Namen, oder gar in beiden geirret hat. Er wußte vielleicht, was er die Vesta tragen sahe, nicht besser zu nennen, als ein Tympanum; oder hörte es ein Tympanum nennen, und konnte sich nichts anders dabei gedenken, als das Instrument, welches wir eine Heerpauke nennen. Tympana waren aber auch eine Art von Rädern:

Hinc radios trivere rotis, hinc tympana plaustris
Agricolae —

(Virgilius Georgic. lib. II. v. 44.) Und einem solchen Rade scheinet mir das, was sich an der Vesta des Fabretti zeiget (Ad Tabulam Iliadis p. 334.), und dieser Gelehrte für eine Handmühle hält, sehr ähnlich zu seyn.

*) Polymetis Dial. VIII. p. 91.

nicht in der stummen Sprache der Maler thun? Urania ist den Dichtern die Muse der Sternkunst; aus ihrem Namen, aus ihren Verrichtungen erkennen wir ihr Amt. Der Künstler, um es kenntlich zu machen, muß sie mit einem Stabe auf eine Himmelskugel weisen lassen; dieser Stab, diese Himmelskugel, diese ihre Stellung sind seine Buchstaben, aus welchen er uns den Namen Urania zusammensetzen läßt. Aber wenn der Dichter sagen will: Urania hatte seinen Tod längst aus den Sternen vorhergesehen;

> Ipsa diu positis lethum praedixerat astris
> Uranie *) —

warum soll er, in Rücksicht auf den Maler, dazu setzen: Urania, den Radius in der Hand, die Himmelskugel vor sich? Wäre es nicht, als ob ein Mensch, der laut reden kann und darf, sich noch zugleich der Zeichen bedienen sollte, welche die Stummen im Seraglio des Türken aus Mangel der Stimme unter sich erfunden haben?

Eben dieselbe Befremdung äußert Spence nochmals bei den moralischen Wesen, oder denjenigen Gottheiten, welche die Alten den Tugenden und der Führung des menschlichen Lebens vorsetzten. **) „Es verdient angemerkt zu werden, „den, sagt er, daß die römischen Dichter von den

*) Statius Theb. VIII. v. 551.

**) Polym. Dial. X. p. 157.

„den besten dieser moralischen Wesen weit weniger „sagen, als man erwarten sollte. Die Artisten „sind in diesem Stücke viel reicher, und wer „wissen will, was jedes derselben für einen Auf„zug gemacht, darf nur die Münzen der römischen „Kaiser zu Rathe ziehen. *) — Die Dichter „sprechen von diesen Wesen zwar öfters, als von „Personen; überhaupt aber sagen sie von ihren „Attributen, ihrer Kleidung und übrigem Anse„hen sehr wenig." —

Wenn der Dichter Abstracta personificiret, so sind sie durch den Namen, und durch das, was er sie thun läßt, genugsam charakterisiret.

Dem Künstler fehlen diese Mittel. Er muß also seinen personificirten Abstractis Sinnbilder zugeben, durch welche sie kenntlich werden. Diese Sinnbilder, weil sie etwas anders sind, und etwas anders bedeuten, machen sie zu allegorischen Figuren.

Eine Frauensperson mit einem Zaum in der Hand; eine andere an eine Säule gelehnet, sind in der Kunst allegorische Wesen. Allein die Mäßigung, die Standhaftigkeit bei dem Dichter, sind keine allegorische Wesen, sondern blos personificirte Abstracta.

Die Sinnbilder dieser Wesen bei dem Künst-

*) Polym. Dial. X. p. 134.

ler hat die Noth erfunden. Denn er kann sich durch nichts anders verständlich machen, was diese oder jene Figur bedeuten soll. Wozu aber den Künstler die Noth treibet, warum soll sich das der Dichter aufdringen lassen, der von dieser Noth nichts weiß?

Was Spencen so sehr befremdet, verdienet den Dichtern als eine Regel vorgeschrieben zu werden. Sie müssen die Bedürfnisse der Malerei nicht zu ihrem Reichthume machen. Sie müssen die Mittel, welche die Kunst erfunden hat, um der Poesie nachzukommen, nicht als Vollkommenheiten betrachten, auf die sie neidisch zu seyn Ursache hätten. Wenn der Künstler eine Figur mit Sinnbildern auszieret, so erhebt er eine bloße Figur zu einem höhern Wesen. Bedienet sich aber der Dichter dieser malerischen Ausstaffirungen, so macht er aus einem höhern Wesen eine Puppe.

So wie diese Regel durch die Befolgung der Alten bewähret ist, so ist die geflissentliche Uebertretung derselben ein Lieblingsfehler der neuen Dichter. Alle ihre Wesen der Einbildung gehen in Maske, und die sich auf diese Maskeraden am Besten verstehen, verstehen sich meistentheils auf das Hauptwerk am wenigsten: nämlich, ihre Wesen handeln zu lassen, und sie durch die Handlungen derselben zu charakterisiren.

Doch giebt es unter den Attributen, mit welchen die Künstler ihre Abstracta bezeichnen, eine Art, die des poetischen Gebrauchs fähiger und wür-

diger ist. Ich meyne diejenigen, welche eigentlich nichts allegorisches haben, sondern als Werkzeuge zu betrachten sind, deren sich die Wesen, welchen sie beigeleget werden, falls sie als wirkliche Personen handeln sollten, bedienen würden oder könnten. Der Zaum in der Hand der Mäßigung, die Säule, an welche sich die Standhaftigkeit lehnet, sind lediglich allegorisch, für den Dichter also von keinem Nutzen. Die Wage in der Hand der Gerechtigkeit ist es schon weniger, weil der rechte Gebrauch der Wage wirklich ein Stück der Gerechtigkeit ist. Die Leier oder Flöte aber in der Hand einer Muse, die Lanze in der Hand des Mars, Hammer und Zange in den Händen des Vulcan, sind ganz und gar keine Sinnbilder, sind bloße Instrumente, ohne welche diese Wesen die Wirkungen, die wir ihnen zuschreiben, nicht hervorbringen können. Von dieser Art sind die Attribute, welche die alten Dichter in ihre Beschreibungen etwa noch einflechten, und die ich deswegen zum Unterschiede jener allegorischen die poetischen nennen möchte. Diese bedeuten die Sache selbst, jene nur etwas Aehnliches.*)

*) Man mag in dem Gemälde, welches Horaz von der Nothwendigkeit macht, und welches vielleicht das an Attributen reichste Gemälde bei allen alten Dichtern ist (lib. I. Od. 35):

Te semper anteit saeva Necessitas:
Clavos trabales et cuneos manu

XL

Auch der Graf Caylus scheinet zu verlan-

Gestans ahenea; nec severus
Uncus abest liquidumque plumbum —

man mag, sage ich, in diesem Gemälde die Nägel, die Klammern, das fließende Blei, für Mittel der Befestigung oder für Werkzeuge der Bestrafung annehmen, so gehören sie doch immer mehr zu den poetischen, als allegorischen Attributen. Aber auch als solche sind sie zu sehr gehäuft, und die Stelle ist eine von den frostigsten des Horaz. Sanadon sagt: J'ose dire que ce tableau pris dans le détail seroit plus beau sur la toile que dans une ode heroïque. Je ne puis souffrir cet attirail patibulaire de clous, de coins, de crocs, et de plomb fondu. J'ai cru en devoir décharger la traduction, en substituant les idées générales aux idées singulières. C'est dommage que le Poëte ait eu besoin de ce correctif. Sanadon hatte ein feines und richtiges Gefühl; nur der Grund, womit er es bewähren will, ist nicht der rechte. Nicht weil die gebrauchten Attributa ein Attirail partibulaire sind; denn es stand nur bei ihm, die andere Auslegung anzunehmen, und das Galgengeräthe in die festesten Bindemittel der Baukunst zu verwandeln: sondern, weil alle Attributa eigentlich für das Auge, und nicht für das Gehör gemacht sind, und

gen, daß der Dichter ſeine Weſen über Einbil-

alle Begriffe, die wir durch das Auge erhalten ſollten, wenn man ſie uns durch das Gehör beibringen will, eine größere Anſtrengung erfordern, und einer geringern Klarheit fähig ſind. — Der Verfolg von der angeführten Strophe des Horaz erinnert mich übrigens an ein Paar Verſehen des Spence, die von der Genauigkeit, mit welcher er die angezogenen Stellen der alten Dichter will erwogen haben, nicht den vortheilhafteſten Begriff erwecken. Er redet von dem Bilde, unter welchem die Römer die Treue oder Ehrlichkeit vorſtellten. (Dial. X. p. 145.) „Die Römer," ſagt er, „nannten ſie Fides; und wenn ſie ſie Sola Fi„des nannten, ſo ſcheinen ſie den hohen Grad „dieſer Eigenſchaft, den wir durch grundehr„lich (im Engliſchen downright honesty) „ausdrücken, darunter verſtanden zu haben. „Sie wird mit einer freien offenen Geſichts„bildung und in nichts als einem dünnen Klei„de vorgeſtellet, welches ſo fein iſt, daß es für „durchſichtig gelten kann. Horaz nennet ſie „daher, in einer von ſeinen Oden, dünnbe„kleidet; und in einer andern, durchſichtig." In dieſer kleinen Stelle ſind nicht mehr als drei ziemlich grobe Fehler. Erſtlich iſt es falſch, daß Sola ein beſonderes Beiwort ſey, welches die Römer der Göttin Fides gegeben. In den beiden Stellen des Livius, die er desfalls zum Beweiſe anführt (lib. I. §. 21. lib. II. §. 5.), bedeutet es weiter nichts,

dung mit allegorischen Attributen ausschmücken sol-

---

als was es überall bedeutet: die Ausschließung alles übrigen. In der einen Stelle scheinet den Criticis das soli sogar verdächtig und durch einen Schreibefehler, der durch das gleich daneben stehende solenne veranlasset worden, in den Text gekommen zu seyn. In der andern aber ist nicht von der Treue, sondern von der Unschuld, der Unsträflichkeit, Innocentia, die Rede. Zweitens: Horaz soll in einer seiner Oden, der Treue das Beiwort dünnbekleidet geben; nämlich in der oben angezogenen fünf und dreißigsten des ersten Buchs:

> **Te spes, et albo rara fides colit**
> **Velata panno.**

Es ist wahr, rarus heißt auch dünn; aber hier heißt es blos selten, was wenig vorkommt, und ist das Beiwort der Treue selbst, und nicht ihrer Bekleidung. Spence würde Recht haben, wenn der Dichter gesagt hätte: Fides raro velata panno. Drittens: an einem andern Orte soll Horaz die Treue oder Redlichkeit durchsichtig nennen; um eben das damit anzudeuten, was wir in unsern gewöhnlichen Freundschaftsversicherungen zu sagen pflegen: ich wünschte, sie könnten mein Herz sehen. Und dieser Ort soll die Zeile der achtzehnten Ode des ersten Buchs seyn:

> **Arcanique Fides prodiga, pellucidior**
> **vitro.**

le. *) Der Graf verstand sich besser auf die Malerei, als auf die Poesie. Doch ich habe in seinem Werke,

---

Wie kann man sich aber von einem bloßen Worte so verführen lassen? Heißt denn Fides Arcani prodiga die Treue? Oder heißt es nicht vielmehr, die Treulosigkeit? Von dieser sagt Horaz, und nicht von der Treue, daß sie durchsichtig wie Glas sey, weil sie die ihr anvertrauten Geheimnisse eines jeden Blicke bloßstellet.

*) Apollo übergiebt den gereinigten und balsamirten Leichnam des Sarpedon dem Tode und dem Schlafe, ihn nach seinem Vaterlande zu bringen. (Il. π. v. 681. 82.):

Πεμπε δε μιν πομποισιν αμα κραιπνοισι φερεσθαι
Υπνῳ και Θανατῳ διδυμαοσιν.

Caylus empfiehlt diese Erdichtung dem Maler, fügt aber hinzu: Il est facheux, qu'Homère ne nous est rien laissé sur les attributs qu'on donnoit de son tems au sommeil; nous ne connoissons, pour caractériser ce Dieu, que son action même, et nous le couronnons de pavots. Les idées sont modernes, la prémière est d'un mediocre service, mais elle ne peut être employée dans le cas présent, ou même les fleurs me paroissent deplacées, surtout pour une figure qui groupe avec la mort. (S. Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssée d'Ho-

in welchem er dieſes Verlangen äußert, Anlaß zu erheblichern Betrachtungen gefunden, wovon ich das Weſentlichſte, zu beſſerer Erwägung, hier anmerke.

---

mère et de l'Eneide de Virgile, avec des observations générales sur le Costume, à Paris 1757. 8.) Das heißt von dem Homer eine von den kleinen Zierrathen verlangen, die am meiſten mit ſeiner großen Manier ſtreiten. Die ſinnreichſten Attributa, die er dem Schlafe hätte geben können, würden ihn bei weitem nicht ſo vollkommen charakteriſiret, bei weitem kein ſo lebhaftes Bild bei uns erregt haben, als der einzige Zug, durch den er ihn zum Zwillingsbruder des Todes macht. Dieſen Zug ſuche der Künſtler auszudrücken, und er wird alle Attributa entbehren können. Die alten Künſtler haben auch wirklich den Tod und den Schlaf mit der Aehnlichkeit unter ſich vorgeſtellet, die wir an Zwillingen ſo natürlich erwarten. Auf einer Kiſte von Cedernholz in dem Tempel der Juno zu Elis, ruhten ſie beide als Knaben in den Armen der Nacht. Nur war der eine weiß, der andere ſchwarz; jener ſchlief, dieſer ſchien zu ſchlafen; beide mit über einander geſchlagenen Füßen. Denn ſo wollte ich die Worte des Pauſanias (Eliac. cap. XVIII. p. 422. Edit. Kuhn.) ἀμφοτερως διεγραμμενως τας ποδας, lieber überſetzen, als mit krummen Füßen, oder wie es Gedoyn in ſeiner Sprache gegeben hat: les pieds contrefaits. Was ſollten die krummen Füße hier ausdrücken? Ueber einander

Der Künstler, ist des Grafen Absicht, soll sich mit dem größten malerischen Dichter, mit dem Homer, mit dieser zweiten Natur, näher bekannt machen. Er zeigt ihm, welchen reichen noch nie genutzten Stoff zu den trefflichsten Schildereien die von dem Griechen behandelte Geschichte darbiete, und wie so viel vollkommener ihm die Ausführung

---

geschlagene Füße hingegen sind die gewöhnliche Lage der Schlafenden, und der Schlaf beim Maffei (Raccol. Pl. 151) liegt nicht anders. Die neuen Artisten sind von dieser Aehnlichkeit, welche Schlaf und Tod bei den Alten mit einander haben, gänzlich abgegangen, und der Gebrauch ist allgemein worden, den Tod als ein Skelet, höchstens als ein mit Haut bekleidetes Skelet vorzustellen. Vor allen Dingen hätte Caylus dem Künstler also hier rathen müssen, ob er in Vorstellung des Todes dem alten oder dem neuen Gebrauche folgen solle. Doch er scheinet sich für den neuern zu erklären, da er den Tod als eine Figur betrachtet, gegen die eine andere mit Blumen gekrönet, nicht wohl gruppiren möchte. Hat er aber hierbei auch bedacht, wie unschicklich diese moderne Idee in einem homerischen Gemälde seyn dürfte? Und wie hat ihm das Ekelhafte derselben nicht anstößig seyn können? Ich kann mich nicht bereden, daß das kleine metallene Bild in der Herzoglichen Gallerie zu Florenz, welches ein liegendes Skelet vorstellet, das mit dem einen Arme auf einem Aschenkruge ruhet (Spence's Polymetis Tab. XLI.), eine

gelingen müsse, je genauer er sich an die kleinsten von dem Dichter bemerkten Umstände halten könne.

In diesem Vorschlage vermischt sich also die oben getrennte doppelte Nachahmung. Der Maler soll nicht allein das nachahmen, was der Dichter nachgeahmet hat, sondern er soll es auch mit den nämlichen Zügen nachahmen; er soll den Dichter nicht blos als Erzähler, er soll ihn als Dichter nutzen.

Diese zweite Art der Nachahmung aber, die für den Dichter so verkleinerlich ist, warum ist sie es nicht auch für den Künstler? Wenn vor dem Homer eine solche Folge von Gemälden, als der Graf Caylus aus ihm angiebt, vorhanden gewesen wäre, und wir wüßten, daß der Dichter aus diesen Gemälden sein Werk genommen hätte: würde er nicht von unserer Bewunderung unendlich verlieren? Wie kömmt es, daß wir dem Künstler nichts von unserer Hochachtung entziehen, wenn er schon weiter nichts thut, als daß er die Worte des Dichters mit Figuren und Farben ausdrücket.

Die Ursache scheinet diese zu seyn. Bei dem Artisten dünket uns die Ausführung schwerer, als die Erfindung; bei dem Dichter hingegen ist es

---

wirkliche Antike sey. Den Tod überhaupt kann es wenigstens nicht vorstellen sollen, weil ihn die Alten anders vorstellten. Selbst ihre Dichter haben ihn unter diesem widerlichen Bilde nie gedacht.

umgekehrt, und seine Ausführung dünket uns gegen die Erfindung das Leichtere. Hätte Virgil die Verstrickung des Laokoon und seiner Kinder von der Gruppe genommen, so würde ihm das Verdienst, welches wir bei diesem seinem Bilde für das schwerere und größere halten, fehlen, und nur das geringere übrig bleiben. Denn diese Verstrickung in der Einbildungskraft erst schaffen, ist weit wichtiger, als sie in Worten ausdrücken. Hätte hingegen der Künstler diese Verstrickung von dem Dichter entlehnet, so würde er in unsern Gedanken doch noch immer Verdienst genug behalten, ob ihm schon das Verdienst der Erfindung abgehet. Denn der Ausdruck in Marmor ist unendlich schwerer als der Ausdruck in Worten; und wenn wir Erfindung und Darstellung gegen einander abwägen, so sind wir jederzeit geneigt, dem Meister an der einen so viel wiederum zu erlassen, als wir an der andern zu viel erhalten zu haben meynen.

Es giebt sogar Fälle, wo es für den Künstler ein größeres Verdienst ist, die Natur durch das Medium der Nachahmung des Dichters nachgeahmet zu haben, als ohne dasselbe. Der Maler, der nach der Beschreibung eines Thomson eine schöne Landschaft darstellet, hat mehr gethan, als der sie gerade von der Natur copiret. Dieser siehet sein Urbild vor sich; jener muß erst seine Einbildungskraft so anstrengen, bis er es vor sich zu sehen glaubet. Dieser macht aus lebhaften sinnlichen Eindrücken etwas Schönes; jener aus schwanken und schwachen Vorstellungen willkürlicher Zeichen.

So natürlich aber die Bereitwilligkeit ist, dem Künstler das Verdienst der Erfindung zu erlassen, eben so natürlich hat daraus die Lauigkeit gegen dasselbe bei ihm entspringen müssen. Denn da er sahe, daß die Erfindung seine glänzende Seite nie werden könne, daß sein größtes Lob von der Ausführung abhange, so ward es ihm gleichviel, ob jene alt oder neu, einmal oder unzähligemal gebraucht sey, ob sie ihm oder einem andern zugehöre. Er blieb in dem engen Bezirke weniger, ihm und dem Publico geläufig gewordener Vorwürfe, und ließ seine ganze Erfindsamkeit auf die bloße Veränderung in dem Bekannten gehen, auf neue Zusammensetzungen alter Gegenstände. Das ist auch wirklich die Idee, welche die Lehrbücher der Malerei mit dem Worte Erfindung verbinden. Denn ob sie dieselbe schon sogar in malerische und dichterische eintheilen, so gehet doch auch die dichterische nicht auf die Hervorbringung des Vorwurfs selbst, sondern lediglich auf die Anordnung oder den Ausdruck.*) Es ist Erfindung, aber nicht Erfindung des Ganzen, sondern einzelner Theile, und ihrer Lage unter einander. Es ist Erfindung, aber von jener geringern Gattung, die Horaz seinem tragischen Dichter anrieth:

— — — Tuque
Rectius Iliacum carmen deducis in actus,

*) Betrachtungen über die Malerei S. 159 u. f.

Quam si proferres ignota indictaque primus. *)

Anrieth, sage ich, aber nicht befahl. Anrieth, als für ihn leichter, bequemer, zuträglicher; aber nicht befahl, als besser und edler an sich selbst.

In der That hat der Dichter einen großen Schritt voraus, welcher eine bekannte Geschichte, bekannte Charaktere behandelt. Hundert frostige Kleinigkeiten, die sonst zum Verständnisse des Ganzen unentbehrlich seyn würden, kann er übergehen; und je geschwinder er seinen Zuhörern verständlich wird, desto geschwinder kann er sie interessiren. Diesen Vortheil hat auch der Maler, wenn uns sein Vorwurf nicht fremd ist, wenn wir mit dem ersten Blicke die Absicht und Meynung seiner ganzen Composition erkennen, wenn wir auf eins, seine Personen nicht blos sprechen sehen, sondern auch hören, was sie sprechen. Von dem ersten Blicke hängt die größte Wirkung ab, und wenn uns dieser zu mühsamen Nachsinnen und Rathen nöthiget, so erkaltet unsere Begierde gerühret zu werden; um uns an dem unverständlichen Künstler zu rächen, verhärten wir uns gegen den Ausdruck, und weh ihm, wenn er die Schönheit dem Ausdrucke aufgeopfert hat! Wir finden sodann gar nichts, was uns reizen könnte, vor seinem Werke zu verweilen; was wir sehen, gefällt uns nicht, und was wir dabei denken sollen, wissen wir nicht.

*) Ad Pisones v. 128 — 30.

Nun nehme man beides zusammen: einmal, daß die Erfindung und Neuheit des Vorwurfs das vornehmste bei weitem nicht ist, was wir von dem Maler verlangen; zweitens, daß ein bekannter Vorwurf die Wirkung seiner Kunst befördert und erleichtert: und ich meyne, man wird die Ursache, warum er sich so selten zu neuen Vorwürfen entschließt, nicht mit dem Grafen Caylus, in seiner Bequemlichkeit, in seiner Unwissenheit, in der Schwierigkeit des mechanischen Theiles der Kunst, welche allen seinen Fleiß, alle seine Zeit erfordert, suchen dürfen; sondern man wird sie tiefer gegründet finden, und vielleicht gar, was Anfangs Einschränkung der Kunst, Verkümmerung unsers Vergnügens, zu seyn scheinet, als eine weise und uns selbst nützliche Enthaltsamkeit an dem Artisten zu loben geneigt seyn. Ich fürchte auch nicht, daß mich die Erfahrung widerlegen werde. Die Maler werden dem Grafen für seinen guten Willen danken, aber ihn schwerlich so allgemein nutzen, als er es erwartet. Geschähe es jedoch: so würde über hundert Jahr ein neuer Caylus nöthig seyn, der die alten Vorwürfe wieder ins Gedächtniß brächte, und den Künstler in das Feld zurückführte, wo andere vor ihm so unsterbliche Lorbeeren gebrochen haben. Oder verlangt man, daß das Publikum so gelehrt seyn soll, als der Kenner aus seinen Büchern ist? Daß ihm alle Scenen der Geschichte und der Fabel, die ein schönes Gemälde geben können, bekannt und geläufig seyn sollen? Ich gebe es zu, daß die Künstler besser gethan hätten, wenn sie seit Raphaels Zeiten, anstatt des Ovids, den Homer zu ihrem Handbuche gemacht hätten. Aber

da es nun einmal nicht geschehen ist, so lasse man das Publikum in seinem Gleise, und mache ihm sein Vergnügen nicht saurer, als ein Vergnügen zu stehen kommen muß, um das zu seyn, was es seyn soll.

Protogenes hatte die Mutter des Aristoteles gemalt. Ich weiß nicht, wie viel ihm der Philosoph dafür bezahlte. Aber entweder anstatt der Bezahlung, oder noch über die Bezahlung, ertheilte er ihm einen Rath, der mehr als die Bezahlung werth war. Denn ich kann mir nicht einbilden, daß sein Rath eine bloße Schmeichelei gewesen sey. Sondern vornämlich; weil er das Bedürfniß der Kunst erwog, allen verständlich zu seyn, rieth er ihm, die Thaten des Alexander zu malen; Thaten, von welchen damals alle Welt sprach, und von welchen er voraus sehen konnte, daß sie auch der Nachwelt unvergeßlich seyn würden. Doch Protogenes war nicht gesetzt genug, diesem Rathe zu folgen; impetus animi, sagt Plinius, et quaedam artis libido, *) ein gewisser Uebermuth der Kunst, eine gewisse Lüsternheit nach dem Sonderbaren und Unbekannten, trieben ihn zu ganz andern Vorwürfen. Er malte lieber die Geschichte eines Jalysus, **) einer Cydippe und dergleichen, von wel-

*) Lib. XXXV. sect. 36. p. 700. Edit. Hard.

**) Richardson nennet dieses Werk, wenn er die Regel erläutern will, daß in einem Gemälde die Aufmerksamkeit des Betrachters durch nichts, es möge auch noch so vortrefflich seyn, von

chen man jetzt auch nicht einmal mehr errathen kann, was sie vorgestellet haben.

XII.

---

der Hauptfigur abgezogen werden müsse. „Protogenes," sagt er, „hatte in seinem berühmten Gemälde Jalysus ein Rebhuhn mit angebracht, und es mit so vieler Kunst ausgemalet, daß es zu leben schien, und von ganz Griechenland bewundert ward; weil es aber aller Augen, zum Nachtheil des Hauptwerks, zu sehr an sich zog, so löschte er es gänzlich wieder aus." (Traité de la Peinture, T. I. p. 46.) Richardson hat sich geirret. Dieses Rebhuhn war nicht in dem Jalysus, sondern in einem andern Gemälde des Protogenes gewesen, welches der ruhende oder müßige Satyr Σατυρος ἀναπαυομενος hieß. Ich würde diesen Fehler, welcher aus einer mißverstandenen Stelle des Plinius entsprungen ist, kaum anmerken, wenn ich ihn nicht auch beim Meursius fände: (Rhodi lib. I. cap. 14. p. 38.) In eadem, tabula sc. in qua Jalysus, Satyrus erat, quem dicebant Anapavomenon, tibias tenens. Desgleichen bei dem Herrn Winkelmann selbst. (Von der Nachahm. der Gr. W. in der Mal. und Bildh. S. 56.) Strabo ist der eigentliche Währmann dieses Histörchens mit dem Rebhuhne, und dieser unter-

XII.

Homer bearbeitet eine doppelte Gattung von Wesen und Handlungen: sichtbare und unsichtbare. Diesen Unterschied kann die Malerei nicht angeben: bei ihr ist alles sichtbar; und auf einerlei Art sichtbar.

Wenn also der Graf Caylus die Gemälde der unsichtbaren Handlungen in unzertrennter Folge mit den sichtbaren fortlaufen läßt; wenn er in den Gemälden der vermischten Handlungen, an welchen sichtbare und unsichtbare Wesen Theil nehmen, nicht angiebt, und vielleicht nicht angeben kann, wie die letztern, welche nur wir, die wir das Gemälde betrachten, darin entdecken sollten, so anzubringen sind, daß die Personen des Gemäldes sie nicht sehen, wenigstens sie nicht nothwendig sehen zu müssen scheinen können: so muß nothwendig sowohl die ganze Folge, als auch manches einzelne Stück da-

---

terscheidet den Jalysus, und den an eine Säule sich lehnenden Satyr, auf welcher das Rebhuhn sqß, ausdrücklich. (Lib. XIV. p. 750. Edit. Xyl.) Die Stelle des Plinius (Lib. XXXV. sect. 36. p. 699.) haben Meursius und Richardson und Winkelmann deswegen falsch verstanden, weil sie nicht Acht gegeben, daß von zwei verschiedenen Gemälden daselbst die Rede ist: dem einen, dessentwegen Demetrius die Stadt nicht überkam, weil er den

durch äußerst verwirrt, unbegreiflich und widersprechend werden.

Doch diesem Fehler wäre, mit dem Buche in der Hand, noch endlich abzuhelfen. Das schlimmste dabei ist nur dieses, daß durch die malerische Aufhebung des Unterschiedes der sichtbaren und unsichtbaren Wesen, zugleich alle die charakteristischen Züge verloren gehen, durch welche sich diese höhere Gattung über jene geringere erhebet.

Z. E. Wenn endlich die über das Schicksal der Trojaner getheilten Götter unter sich selbst handgemein werden: so gehet bei dem Dichter *) dieser ganze Kampf unsichtbar vor, und diese Unsichtbarkeit erlaubet der Einbildungskraft die Scene zu erweitern, und läßt ihr freies Spiel, sich die Personen der Götter und ihre Handlungen so groß, und über das gemeine Menschliche so weit erhaben zu denken, als sie nur immer will. Die Malerei aber muß eine sichtbare Scene annehmen, deren verschiedene nothwendige Theile der Maaßstab für die darauf handelnden Personen werden; ein Maaßstab, den das Auge gleich darneben hat, und dessen Unproportion gegen die höhern Wesen diese höhern Wesen, die bei dem Dichter groß waren, auf der Fläche des Künstlers ungeheuer macht.

Ort nicht angreifen wollte, wo es stand; und dem andern, welches Protogenes während dieser Belagerung malte. Jenes war der Jalysus, und dieses der Satyr.

*) Iliad. Φ. v. 386.

Minerva, auf welche Mars in diesem Kampfe den ersten Angriff waget, tritt zurück, und fasset mit mächtiger Hand von dem Boden einen schwarzen, rauhen, großen Stein auf, den vor alten Zeiten vereinigte Männerhände zum Grenzsteine hingewälzet hatten:

Ἡ δ' ἀναχασσαμενη λιθον εἱλετο χειρι παχειη,
Κειμενον ἐν πεδιῳ, μελανα, τρηχυντε, μεγαντε,
Τον ῥ' ἀνδρες προτεροι θεσαν ἐμμεναι ὅρον ἀρουρης.

Um die Größe dieses Steines gehörig zu schätzen, erinnere man sich, daß Homer seine Helden noch einmal so stark macht, als die stärksten Männer seiner Zeit, jene aber von den Männern, wie sie Nestor in seiner Jugend gekannt hatte, noch weit an Stärke übertreffen läßt. Nun frage ich, wenn Minerva einen Stein, den nicht Ein Mann, den Männer aus Nestors Jugendjahren zum Grenzsteine aufgerichtet hatten, wenn Minerva einen solchen Stein gegen den Mars schleudert, von welcher Statur soll die Göttin seyn? Soll ihre Statur der Größe des Steins proportionirt seyn, so fällt das Wunderbare weg. Ein Mensch, der dreimal größer ist als ich, muß natürlicher Weise auch einen dreimal größern Stein schleudern können. Soll aber die Statur der Göttin der Größe des Steins nicht angemessen seyn, so entstehet eine anschauliche Unwahrscheinlichkeit in dem Gemälde, de-

ren Anstößigkeit durch die kalte Ueberlegung, daß eine Göttin übermenschliche Stärke haben müsse, nicht gehoben wird. Wo ich eine größere Wirkung sehe, will ich auch größere Werkzeuge wahrnehmen.

Und Mars, von diesem gewaltigen Steine niedergeworfen,

Ἑπτα δ' επεσχε πελεθρα — —

bedeckte sieben Hufen. Unmöglich kann der Maler dem Gotte diese außerordentliche Größe geben. Giebt er sie ihm aber nicht, so liegt nicht Mars zu Boden, nicht der Homerische Mars, sondern ein gemeiner Krieger. *)

*) Diesen unsichtbaren Kampf der Götter hat Quintus Calaber in seinem zwölften Buche (v. 158 — 185.) nachgeahmet, mit der nicht undeutlichen Absicht, sein Vorbild zu verbessern. Es scheinet nämlich, der Grammatiker habe es unanständig gefunden, daß ein Gott mit einem Steine zu Boden geworfen werde. Er läßt also zwar auch die Götter große Felsenstücke, die sie von dem Ida abreißen, gegen einander schleudern; aber die Felsen zerschellen an den unsterblichen Gliedern der Götter, und stieben wie Sand um sie her:

— — — Οι δε κολωνας
Χερσιν απορρηξαντες επ' ειδεος Ιδαιοιο
Βαλλον επ' αλληλες· αι δε ψαμαθοισι ομοιαι

Longin sagt, es komme ihm öfters vor, als habe Homer seine Menschen zu Göttern erheben, und seine Götter zu Menschen herabsetzen wollen. Die Malerei vollführet diese Herabsetzung. In ihr verschwindet vollends alles, was bei dem Dichter die Götter noch über die göttlichen Menschen setzet. Größe, Stärke, Schnelligkeit, wovon Homer noch immer einen höhern, wunderbaren Grad für seine Götter in Vorrath hat, als er seinen vor-

---

Ρεια διεσκιδαντο· θεων περι δ' ἀσχετα γυια
Ρηγνυμενα δια τυτθα — —

Eine Künstelei, welche die Hauptsache verdirbt. Sie erhöhet unsern Begriff von den Körpern der Götter, und macht die Waffen, welche sie gegen einander brauchen, lächerlich. Wenn Götter einander mit Steinen werfen, so müssen diese Steine die Götter auch beschädigen können, oder wir glauben muthwillige Buben zu sehen, die sich mit Erdklößen werfen. So bleibt der alte Homer immer der Weisere, und aller Tadel, mit dem ihn der kalte Kunstrichter belegt, aller Wettstreit, in welchen sich geringere Genies mit ihm einlassen, dienen zu weiter nichts, als seine Weisheit in ihr bestes Licht zu setzen. Indeß will ich nicht läugnen, daß in der Nachahmung des Quintus nicht auch sehr treffliche Züge vorkommen, und die ihm eigen sind. Doch sind es Züge, die nicht sowohl der bescheidenen Größe des Homer geziemen, als

züglichsten Helden beileget, *) müssen in dem Gemälde auf das gemeine Maaß der Menschheit

dem stürmischen Feuer eines neuern Dichters Ehre machen würden. Daß das Geschrei der Götter, welches hoch bis in den Himmel und tief bis in den Abgrund ertönet, welches den Berg und die Stadt und die Flotte erschüttert, von den Menschen nicht gehöret wird, dünket mich eine sehr vielbedeutende Wendung zu seyn. Das Geschrei war größer, als daß es die kleinen Werkzeuge des menschlichen Gehörs fassen konnten.

*) In Ansehung der Stärke und Schnelligkeit wird niemand, der den Homer auch nur ein einzigesmal flüchtig durchlaufen hat, dieser Assertion in Abrede seyn. Nur dürfte er sich vielleicht der Exempel nicht gleich erinnern, aus welchen es erhellet, daß der Dichter seinen Göttern auch eine körperliche Größe gegeben, die alle natürliche Maaße weit übersteiget. Ich verweise ihn also, außer der angezogenen Stelle von dem zu Boden geworfnen Mars, der sieben Hufen bedecket, auf den Helm der Minerva (*Κυνεην εκατον πολεων πρυλεεσσ' αραρυιαν.* Iliad. E. v. 744.), unter welchem sich so viel Streiter, als hundert Städte in das Feld zu stellen vermögen, verbergen können; auf die Schritte des Neptunus (Iliad. N. v. 20.); vornehmlich aber auf die Zeilen aus der Beschreibung des Schildes, wo Mars und Minerva die

herabsinken, und Jupiter und Agamemnon, Apollo und Achilles, Ajax und Mars, werden vollkommen

---

Truppen der belagerten Stadt anführen. (Iliad. Σ. v. 516 — 19.)

— — *Ηρχε δ' ἀρα σφιν Αρης και Παλλας Αθηνη*
Αμφω χρυσειω, χρυσεια δε ειματα ἑσθην
Καλω και μεγαλω συν τευχεσιν, ὡς τε θεω περ,
Αμφις ἀριζηλω· λαοι δ' ὑπολιζονες ἡσαν.

Selbst Ausleger des Homer, alte sowohl als neue, scheinen sich nicht allezeit dieser wunderbaren Statur seiner Götter genugsam erinnert zu haben; welches aus den lindernden Erklärungen abzunehmen, die sie über den großen Helm der Minerva geben zu müssen glauben. (S. die Clarkisch-Ernestische Ausgabe des Homer in der angezogenen Stelle.) Man verliert aber von der Seite des Erhabenen unendlich viel, wenn man sich die Homerischen Götter nur immer in der gewöhnlichen Größe denkt, in welcher man sie, in Gesellschaft der Sterblichen, auf der Leinewand zu sehen verwöhnet wird. Ist es indeß schon nicht der Malerei vergönnet, sie in diesen übersteigenden Dimensionen darzustellen, so darf es doch die Bildhauerei gewissermaßen thun; und ich bin überzeugt,

einerlei Wesen, die weiter an nichts als an äußerlichen verabredeten Merkmalen zu kennen sind.

Das Mittel, dessen sich die Malerei bedienet, uns zu verstehen zu geben, daß in ihren Compositionen dieses oder jenes als unsichtbar betrachtet werden müsse, ist eine dünne Wolke, in welche sie es von der Seite der mithandelnden Personen einhüllet. Diese Wolke scheinet aus dem Homer selbst entlehnet zu seyn. Denn wenn im Getümmel der Schlacht einer von den wichtigern Helden in Gefahr kömmt, aus der ihn keine andere, als göttliche Macht retten kann: so läßt der Dichter ihn von der schützenden Gottheit in einen dicken Nebel, oder in Nacht verhüllen, und so davon führen; als den Paris von der Venus,*) den Idäus vom Neptun,**) den Hektor vom Apollo.***) Und diesen Nebel, diese Wolke,

daß die alten Meister, so wie die Bildung der Götter überhaupt, also auch das Kolossalische, das sie öfters ihren Statuen ertheilten, aus dem Homer entlehnet haben. (Herodot. lib. II. p. 150. Edit. Wessel.) Verschiedene Anmerkungen über dieses Kolossalische insbesondere, und warum es in der Bildhauerei von so großer, in der Malerei aber von gar keiner Wirkung ist, verspare ich auf einen andern Ort.

*) Iliad. *Γ.* v. 381.

**) Iliad. *E.* v. 23.

***) Iliad. *Υ.* 444.

wird Caylus nie vergessen, dem Künstler bestens zu empfehlen, wenn er ihm die Gemälde von dergleichen Begebenheiten vorzeichnet. Wer sieht aber nicht, daß bei dem Dichter das Einhüllen in Nebel und Nacht weiter nichts, als eine poetische Redensart für unsichtbar machen, seyn soll? Es hat mich daher jederzeit befremdet, diesen poetischen Ausdruck realisiret, und eine wirkliche Wolke in dem Gemälde angebracht zu finden, hinter welcher der Held, wie hinter einer spanischen Wand, vor seinem Feinde verborgen stehet. Das war nicht die Meinung des Dichters. Das heißt aus den Grenzen der Malerei herausgehen; denn diese Wolke ist hier eine wahre Hieroglyphe, ein bloßes symbolisches Zeichen, das den befreiten Helden nicht unsichtbar macht, sondern den Betrachtern zuruft: ihr müßt ihn euch als unsichtbar vorstellen. Sie ist hier nichts besser, als die beschriebenen Zettelchen, die auf alten gothischen Gemälden den Personen aus dem Munde gehen.

Es ist wahr, Homer läßt den Achilles, indem ihm Apollo den Hektor entrücket, noch dreimal nach dem dicken Nebel mit der Lanze stoßen: τρις δ' ηερα τυφε βαθειαν. *) Allein auch das heißt in der Sprache des Dichters weiter nichts, als daß Achilles so wüthend gewesen, daß er noch dreimal gestoßen, ehe er es gemerkt, daß er seinen Feind nicht mehr vor sich habe. Einen wirklichen Nebel sahe Achilles nicht, und das

*) Ibid. v. 446.

ganze Kunststück, womit die Götter unsichtbar machten, bestand auch nicht in dem Nebel, sondern in der schnellen Entrückung. Nur um zugleich mit anzuzeigen, daß die Entrückung so schnell geschehen, daß kein menschliches Auge dem entrückten Körper nachfolgen können, hüllet ihn der Dichter vorher in Nebel ein; nicht weil man anstatt des entrückten Körpers einen Nebel gesehen, sondern weil wir das, was in einem Nebel ist, als nicht sichtbar denken. Daher kehrt er es auch bisweilen um, und läßt, anstatt das Objekt unsichtbar zu machen, das Subjekt mit Blindheit geschlagen werden. So verfinstert Neptun die Augen des Achilles, wenn er den Aeneas aus seinen mörderischen Händen errettet, den er mit einem Rucke mitten aus dem Gewühle auf einmal in das Hintertreffen versetzt. *) In der That aber sind des Achilles Augen hier eben so wenig verfinstert, als dort die entrückten Helden in Nebel gehüllet; sondern der Dichter setzt das eine und das andere nur blos hinzu, um die äußerste Schnelligkeit der Entrückung, welche wir das Verschwinden nennen, dadurch sinnlicher zu machen.

Den homerischen Nebel aber haben sich die Maler nicht blos in den Fällen zu eigen gemacht, wo ihn Homer selbst gebraucht hat, oder gebraucht haben würde: bei Unsichtbarwerdungen, bei Verschwindungen; sondern überall, wo der Betrach-

*) Iliad. Y. v. 321.

der etwas in dem Gemälde erkennen soll, was die Personen des Gemäldes entweder alle, oder zum Theil nicht erkennen. Minerva ward dem Achilles nur allein sichtbar, als sie ihn zurückhielt, sich mit Thätlichkeiten gegen den Agamemnon zu vergehen. Dieses auszudrücken, sagt Caylus, weiß ich keinen andern Rath, als daß man sie von der Seite der übrigen Rathsversammlung in eine Wolke verhüllet. Ganz wider den Geist des Dichters. Unsichtbar seyn, ist der natürliche Zustand seiner Götter; es bedarf keiner Blendung, keiner Abschneidung der Lichtstrahlen, daß sie nicht gesehen werden; *) sondern es bedarf einer Erleuchtung,

---

*) Zwar läßt Homer auch Gottheiten sich dann und wann in eine Wolke hüllen, aber nur alsdann, wenn sie von andern Gottheiten nicht wollen gesehen werden. Z. E. Iliad. Z. v. 282., wo Juno und der Schlaf ἠέρα ἐσσαμενω sich nach dem Ida verfügen, war es der schlauen Göttin höchste Sorge, von der Venus nicht entdeckt zu werden, die ihr, nur unter dem Vorwande einer ganz andern Reise, ihren Gürtel geliehen hatte. In eben dem Buche (v. 344.) muß eine güldene Wolke den wollusttrunkenen Jupiter mit seiner Gemahlin umgeben, um ihren züchtigen Weigerungen abzuhelfen:

Πως κ' ἐοι, εἰτις νωϊ θεων αἰειγενεταων
Ευδοντ' ἀθρησειε; — — —

einer Erhöhung des sterblichen Gesichts, wenn sie gesehen werden sollen. Nicht genug also, daß die Wolke ein willkührliches, und kein natürliches Zeichen bei den Malern ist; dieses willkührliche Zeichen hat auch nicht einmal die bestimmte Deutlichkeit, die es als ein solches haben könnte;

Sie fürchtete sich nicht von den Menschen gesehen zu werden; sondern von den Göttern. Und wenn schon Homer den Jupiter einige Zeilen darauf sagen läßt:

Ηρη, μητε θεων τογε δειδιθι, μητε τιν' ἀνδρων
Οψεσθαι· τοιον τοι ἐγω νεφος ἀμφικαλυψω
Χρυσεον·

so folgt doch daraus nicht, daß sie erst diese Wolke vor den Augen der Menschen würde verborgen haben; sondern es will nur soviel, daß sie in dieser Wolke eben so unsichtbar den Göttern werden solle, als sie es nur immer den Menschen sey. So auch, wenn Minerva sich den Helm des Pluto aufsetzet (Iliad. E. v. 845.), welches mit dem Verhüllen in einer Wolke einerlei Wirkung hatte, geschieht es nicht, um von den Trojanern nicht gesehen zu werden, die sie entweder gar nicht, oder unter der Gestalt des Sthenelus erblicken, sondern lediglich, damit sie Mars nicht erkennen möge.

denn sie brauchen es eben sowohl, um das Sichtbare unsichtbar, als um das Unsichtbare sichtbar zu machen.

XIII.

Wenn Homers Werke gänzlich verloren wären, wenn wir von seiner Ilias und Odyssee nichts übrig hätten, als eine ähnliche Folge von Gemälden, dergleichen Caylus daraus vorgeschlagen: würden wir wohl aus diesen Gemälden — sie sollen von der Hand des vollkommensten Meisters seyn — ich will nicht sagen, von dem ganzen Dichter, sondern blos von seinem malerischen Talente, uns den Begriff bilden können, den wir jezt von ihm haben?

Man mache einen Versuch mit dem ersten dem besten Stücke. Es sey das Gemälde der Pest. *) Was erblicken wir auf der Fläche des Künstlers? Todte Leichname, brennende Scheiterhaufen, Sterbende mit Gestorbenen beschäftiget, den erzürnten Gott auf einer Wolke, seine Pfeile abdrückend. Der gröſte Reichthum dieses Gemäldes ist Armuth des Dichters. Denn

*) Iliad. A. v. 44 — 53. Tableaux tirés de l'Iliade p. 70.

sollte man den Homer aus diesem Gemälde wieder herstellen: was könnte man ihn sagen lassen? „Hierauf ergrimmte Apollo, und schoß seine „Pfeile unter das Heer der Griechen. Viele „Griechen starben, und ihre Leichname wurden „verbrannt." Nun lese man den Homer selbst:

Βη δε κατ' ἐλυμποιο καρηνων χωομενος κηρ,
Τωξ' ὠμοισιν ἐχων, ἀμφηρεφεα τε φαρετρην.
Ἐκλαγξαν δ' ἀρ' ὀϊστοι ἐπ' ὠμων χωομενοιο,
Αυτε κινηθεντος· ὁ δ' ἠιε νυκτι ἐοικως·
Ἑζετ' ἐπειτ' ἀπανευθε νεων, μετα δ' ἰον ἐηκε·
Δεινη δε κλαγγη γενετ' ἀργυρεοιο βιοιο.
Ουρηας μεν τρωτον ἐπωχετο, και κυνας ἀργες·
Αυταρ ἐπειτ' αὐτοισι βελος ἐχεπευκες ἐφιεις
Βαλλ'· αἰει δε πυραι νεκυων καιοντο θαμειαι.

So weit das Leben über das Gemälde ist, so weit ist der Dichter hier über den Maler. Ergrimmt, mit Bogen und Köcher, steiget Apollo von den Zinnen des Olympus. Ich sehe ihn nicht allein herabsteigen, ich höre ihn. Mit jedem Tritte erklingen die Pfeile um die Schulter des Zornigen. Er gehet einher gleich der Nacht. Nun sitzt er gegen den Schiffen über, und schnellet — fürchterlich erklingt der silberne Bogen — den

ersten Pfeil auf die Maulthiere und Hunde. Sodann faßt er mit dem giftigern Pfeile die Menschen selbst; und überall lodern unaufhörlich Holzstöße mit Leichnamen. — Es ist unmöglich die musikalische Malerei, welche die Worte des Dichters mit hören lassen, in eine andere Sprache überzutragen. Es ist eben so unmöglich, sie aus dem materiellen Gemälde zu vermuthen, ob sie schon nur der allerkleinste Vorzug ist, den das poetische Gemälde vor selbigem hat. Der Hauptvorzug ist dieser, daß uns der Dichter zu dem, was das materielle Gemälde aus ihm zeiget, durch eine ganze Gallerie von Gemälden führet.

Aber vielleicht ist die Pest kein vortheilhafter Vorwurf für die Malerei. Hier ist ein anderer, der mehr Reize für das Auge hat. Die rathpflegenden trinkenden Götter. *) Ein goldener offener Pallast, willkürliche Gruppen der schönsten und verehrungswürdigsten Gestalten, den Pocal in der Hand, von Heben, der ewigen Jugend, bedienet. Welche Architektur, welche Massen von Licht und Schatten, welche Contraste, welche Mannichfaltigkeit des Ausdruckes! Wo fange ich an, wo höre ich auf, mein Auge zu weiden? Wenn mich der Maler so bezaubert, wie vielmehr wird es der Dichter thun! Ich schlage ihn auf, und ich finde — mich betrogen. Ich finde vier gute plane Zeilen, die zur Unterschrift eines Ge-

*) Iliad. A. v. 1 — 4. Tableaux tirés de l'Iliade p. 30.

mäldes dienen können, in welchen der Stoff zu einem Gemälde liegt, aber die selbst kein Gemälde sind.

Οι δε θεοι παρ Ζηνι καθημενοι ἠγορεωντο
Χρυσεῳ ἐν δαπεδῳ, μετα δε σφισι ποτνια Ἡβη
Νεκταρ ἐφυοχοει· τοι δε χρυσειοις δεπαεσσι
Δειδεχατ' ἀλληλους, Τρωων πολιν εισοροωντες.

Das würde ein Apollonius, oder ein noch mittelmäßigerer Dichter, nicht schlechter gesagt haben; und Homer bleibt hier eben so weit unter dem Maler, als dort der Maler unter ihm blieb.

Noch dazu findet Caylus in dem ganzen vierten Buche der Ilias sonst kein einziges Gemälde, als nur eben in diesen vier Zeilen. So sehr sich, sagt er, das vierte Buch durch die mannichfaltigen Ermunterungen zum Angriffe, durch die Fruchtbarkeit glänzender und abstechender Charaktere, und durch die Kunst ausnimmt, mit welcher uns der Dichter die Menge, die er in Bewegung setzen will, zeiget: so ist es doch für die Malerei gänzlich unbrauchbar. Er hätte dazu setzen können: so reich es auch sonst an dem ist, was man poetische Gemälde nennet. Denn wahrlich, es kommen derer in dem vierten Buche so häufige und so vollkommene vor, als nur in irgend einem andern. Wo ist ein ausgeführteres,

täuschen-

täuschenderes Gemälde als das vom Pandarus ist, wie er auf Anreizen der Minerva den Waffenstillestand bricht, und seinen Pfeil auf den Menelaus losdrückt? Als das, von dem Anrücken des griechischen Heeres? Als das, von dem beiderseitigen Angriffe? Als das, von der That des Ulysses, durch die er den Tod seines Leucus rächet?

Was folgt aber hieraus, daß nicht wenige der schönsten Gemälde des Homer keine Gemälde für den Artisten geben? daß der Artist Gemälde aus ihm ziehen kann, wo er selbst keine hat? daß die, welche er hat, und der Artist gebrauchen kann, nur sehr armselige Gemälde seyn würden, wenn sie nicht mehr zeigten, als der Artist zeiget? Was sonst, als die Verneinung meiner obigen Frage? Daß aus den materiellen Gemälden, zu welchen die Gedichte des Homer Stoff geben, wenn ihrer auch noch so viele, wenn sie auch noch so vortrefflich wären, sich dennoch auf das malerische Talent des Dichters nicht schließen läßt.

XIV.

Ist dem aber so, und kann ein Gedicht sehr ergiebig für den Maler, dennoch aber selbst nicht malerisch, hinwiederum ein anderes sehr malerisch,

und dennoch nicht ergiebig für den Maler seyn: so ist es auch um den Einfall des Grafen Caylus gethan, welcher die Brauchbarkeit für den Maler zum Probiersteine der Dichter machen, und ihre Rangordnung nach der Anzahl der Gemälde, die sie dem Artisten darbieten, bestimmen wollen. *)

Fern sey es, diesen Einfall auch nur durch unser Stillschweigen das Ansehen einer Regel gewinnen zu lassen. Milton würde als das erste unschuldige Opfer derselben fallen. Denn es scheinet wirklich, daß das verächtliche Urtheil, welches Caylus über ihn spricht, nicht sowohl Nationalgeschmack, als eine Folge seiner vermeynten Regel gewesen. Der Verlust des Gesichts, sagt er, mag wohl die größte Aehnlichkeit seyn, die Milton mit dem Homer gehabt hat. Freilich kann Milton keine Gallerieen füllen. Aber müßte, so lange ich das leibliche Auge hätte, die Sphäre

*) Tableaux tirés de l'Iliade, Avert. p. V. On est toujours convenu, que plus un Poëme fournissoit d'images et d'actions; plus il avoit de supériorité en Poësie. Cette reflexion m'avoit conduit à penser que le calcul des différens Tableaux, qu'offrent les Poëmes, pouvoit servir à comparer le mérite respectif des Poëmes et des Poëtes. Le nombre et le genre des Tableaux que présentent ces grands ouvrages, auroient été une espèce de pierre de touche, ou plutôt une balance certaine du mérite de ces Poëmes et du génie de leurs Auteurs

desselben auch die Sphäre meines innern Auges seyn, so würde ich, um von dieser Einschränkung frei zu werden, einen großen Werth auf den Verlust des erstern legen.

Das verlorne Paradies ist darum nicht weniger die erste Epopee nach dem Homer, weil es wenig Gemälde liefert, als die Leidensgeschichte Christi deswegen ein Poem ist, weil man kaum den Kopf einer Nadel in sie setzen kann, ohne auf eine Stelle zu treffen, die nicht eine Menge der größten Artisten beschäftiget hätte. Die Evangelisten erzählen das Faktum mit aller möglichen trockenen Einfalt, und der Artist nutzet die mannichfaltigen Theile desselben, ohne daß sie ihrer Seits den geringsten Funken von maletischem Genie dabei gezeigt haben. Es giebt malbare und unmalbare Fakta, und der Geschichtschreiber kann die malbarsten eben so unmalerisch erzählen, als der Dichter die unmalbarsten malerisch darzustellen vermögend ist.

Man läßt sich blos von der Zweideutigkeit des Wortes verführen, wenn man die Sache anders nimmt. Ein poetisches Gemälde ist nicht nothwendig das, was in ein materielles Gemälde zu verwandeln ist; sondern jeder Zug, jede Verbindung mehrerer Züge, durch die uns der Dichter seinen Gegenstand so sinnlich macht, daß wir uns dieses Gegenstandes deutlicher bewußt werden, als seiner Worte, heißt malerisch, heißt ein Gemälde, weil es uns dem Grade der Illusion nä-

her bringt, dessen das materielle Gemälde besonders fähig ist, der sich von dem materiellen Gemälde am ersten und leichtesten abstrahiren lassen. *)

*) Was wir poetische Gemälde nennen, nannten die Alten Phantasieen, wie man sich aus dem Longin erinnern wird. Und was wir die Illusion, das Täuschende dieser Gemälde heißen, hieß bei ihnen die Enargie. Daher hatte einer, wie Plutarchus meldet (Erot. T. II. Edit. Henr. Steph. p. 1351.), gesagt: die poetischen Phantasieen wären, wegen ihrer Enargie, Träume der Wachenden; *Αι ποιητικαι φαντασιαι δια την ἐναργειαν ἐγρηγοροτων ἐνυπνια εἰσιν.* Ich wünschte sehr, die neuern Lehrbücher der Dichtkunst hätten sich dieser Benennung bedienen, und des Worts Gemälde gänzlich enthalten wollen. Sie würden uns eine Menge halbwahrer Regeln erspart haben, deren vornehmster Grund die Uebereinstimmung eines willkührlichen Namens ist. Poetische Phantasieen würde kein Mensch so leicht den Schranken eines materiellen Lebens unterworfen haben; aber sobald man die Phantasieen poetische Gemälde nannte, so war der Grund zur Verführung gelegt.

XV.

Nun kann der Dichter zu diesem Grade der Illusion, wie die Erfahrung zeiget, auch die Vorstellungen anderer, als sichtbarer Gegenstände erheben. Folglich müssen nothwendig dem Artisten ganze Classen von Gemälden abgehen, die der Dichter vor ihm voraus hat. Drydens Ode auf den Cäcilienstag ist voller musikalischen Gemälde, die den Pinsel müßig lassen. Doch ich will mich in dergleichen Exempel nicht verlieren, aus welchen man am Ende doch wohl nicht viel mehr lernet, als daß die Farben keine Töne, und die Ohren keine Augen sind.

Ich will bei den Gemälden blos sichtbarer Gegenstände stehen bleiben, die dem Dichter und Maler gemein sind. Woran liegt es, daß manche poetische Gemälde von dieser Art, für den Maler unbrauchbar sind, und hinwiederum manche eigentliche Gemälde unter der Behandlung des Dichters den größten Theil ihrer Wirkung verlieren?

Exempel mögen mich leiten. Ich wiederhole es: das Gemälde des Pandarus im vierten Buche der Ilias ist eins von den ausgeführtesten, täuschendsten im ganzen Homer. Von dem Ergreifen des Bogen bis zu dem Fluge des Pfeiles, ist jeder Augenblick gemalt, und alle diese Augenblicke sind so nahe und doch so unterschieden angenommen, daß, wenn man nicht wüßte, wie mit

dem Bogen umzugehen wäre, man es aus diesem Gemälde allein lernen könnte. *) Pandarus zieht seinen Bogen hervor, legt die Senne an, öffnet den Köcher, wählet einen noch ungebrauchten wohlbefiederten Pfeil, setzt den Pfeil an die Senne, zieht die Senne mit sammt dem Pfeile unten an dem Einschnitte zurück, die Senne ge-

*) Iliad. Δ. v. 105.

Αυτικ' ἐσυλα τοξον ἐυξοον — — — —
Και το μεν ἐυ κατεθηκε τανυσσαμενος, ποτι γαιη
Αγκλινας — — — — — — —
Αυταρ ὁ συλα πωμα φαρετρης· ἐκ δ' ὀλετ' ἰον
Ἀβληται, πτεροεντα, μελαιναν ἐρι' ἀδυναων,
Αἰψα δ' ἐπι νευρη κατεκασμενι πικρον ὀϊστον — —
Ἑλκε δ' ὁμα γλυφιδας δε λαβων, και νευρα βοεια.
Νευρην μεν μαζῳ πελασεν, τοξῳ δε σιδηρον
Αυταρ ἐπειδη κυκλοτερες μεγα τοξον ἐτεινε,
Λιγξε βιος, νευρη δε μεγ' ἰαχεν, ἀλτο δ' ὀϊστος
Οξυβελης, καθ' ὁμιλον ἐπιπτεσθαι μενεαινων.

het sich der Brust, die eiserne Spitze des Pfeiles dem Bogen, der große gerundete Bogen schlägt tönend auseinander, die Sehne schwirret, ab sprang der Pfeil, und gierig fliegt er nach seinem Ziele.

Uebersehen kann Caylus dieses vortreffliche Gemälde nicht haben. Was fand er also darin, warum er es für unfähig achtete, seinen Artisten zu beschäftigen? Und was war es, warum ihm die Versammlung der rathpflegenden zechenden Götter zu dieser Absicht tauglicher dünkte? Hier sowohl als dort sind sichtbare Vorwürfe, und was braucht der Maler mehr, als sichtbare Vorwürfe, um seine Fläche zu füllen?

Der Knoten muß dieser seyn. Ob schon beide Vorwürfe, als sichtbar, der eigentlichen Malerei gleich fähig sind: so findet sich doch dieser wesentliche Unterschied unter ihnen, daß jener eine sichtbare fortschreitende Handlung ist, deren verschiedene Theile sich nach und nach, in der Folge der Zeit, ereignen, dieser hingegen eine sichtbare stehende Handlung, deren verschiedene Theile sich neben einander im Raume entwickeln. Wenn nun aber die Malerei, vermöge ihrer Zeichen oder der Mittel ihrer Nachahmung, die sie nur im Raume verbinden kann, der Zeit gänzlich entsagen muß: so können fortschreitende Handlungen, als fortschreitend, unter ihre Gegenstände nicht gehören, sondern sie muß sich mit Handlungen neben einander, oder mit bloßen Körpern, die durch ihre

Stellungen eine Handlung vermuthen lassen, begnügen. Die Poesie hingegen — —

XVI.

Doch ich will versuchen, die Sache aus ihren ersten Gründen herzuleiten.

Ich schließe so. Wenn es wahr ist, daß die Malerei zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel oder Zeichen gebrauchet, als die Poesie; jene nämlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber artikulirte Töne in der Zeit; wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes Verhältniß zu dem Bezeichneten haben müssen: So können neben einander geordnete Zeichen auch nur Gegenstände, die neben einander, oder deren Theile neben einander existiren, auf einander folgende Zeichen aber auch nur Gegenstände ausdrücken, die auf einander, oder deren Theile auf einander folgen.

Gegenstände, die neben einander, oder deren Theile neben einander existiren, heißen Körper. Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften die eigentlichen Gegenstände der Malerei.

Gegenstände, die auf einander, oder deren Theile auf einander folgen, heißen überhaupt

Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie.

Doch alle Körper existiren nicht allein in dem Raume, sondern auch in der Zeit. Sie dauern fort, und können in jedem Augenblicke ihrer Dauer anders erscheinen, und in anderer Verbindung stehen. Jede dieser augenblicklichen Erscheinungen und Verbindungen ist die Wirkung einer vorhergehenden, und kann die Ursache einer folgenden, und sonach gleichsam das Centrum einer Handlung seyn. Folglich kann die Malerei auch Handlungen nachahmen, aber nur andeutungsweise durch Körper.

Auf der andern Seite können Handlungen nicht für sich selbst bestehen, sondern müssen gewissen Wesen anhängen. In so fern nun diese Wesen Körper sind, oder als Körper betrachtet werden, schildert die Poesie auch Körper, aber nur andeutungsweise durch Handlungen.

Die Malerei kann in ihren coexistirenden Compositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen, und muß daher den prägnantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird.

Eben so kann auch die Poesie in ihren fortschreitenden Nachahmungen nur eine einzige Eigenschaft der Körper nutzen, und muß daher diejenige wählen, welche das sinnlichste Bild des Körpers von der Seite erwecket, von welcher sie ihn braucht.

Hieraus fließt die Regel von der Einheit der maleriſchen Beiwörter, und der Sparſamkeit in den Schilderungen körperlicher Gegenſtände.

Ich würde in dieſe trockene Schlußkette weniger Vertrauen ſetzen, wenn ich ſie nicht durch die Praxis des Homer vollkommen beſtätiget fände, oder wenn es nicht vielmehr die Praxis des Homer ſelbſt wäre, die mich darauf gebracht hätte. Nur aus dieſen Grundſätzen läßt ſich die große Manier des Griechen beſtimmen und erklären, ſo wie der entgegen geſetzten Manier ſo vieler neuern Dichtern ihr Recht ertheilen, die in einem Stücke mit dem Maler wetteifern wollen, in welchem ſie nothwendig von ihm überwunden werden müſſen.

Ich finde, Homer malet nichts als fortſchreitende Handlungen, und alle Körper, alle einzelne Dinge malet er nur durch ihren Antheil an dieſen Handlungen, gemeiniglich nur mit Einem Zuge. Was Wunder alſo, daß der Maler, da wo Homer malet, wenig oder nichts für ſich zu thun ſiehet, und daß ſeine Erndte nur da iſt, wo die Geſchichte eine Menge ſchöner Körper, in ſchönen Stellungen, in einem der Kunſt vortheilhaften Raume zuſammenbringt, der Dichter ſelbſt mag dieſe Körper, dieſe Stellungen, dieſen Raum ſo wenig malen, als er will? Man gehe die ganze Folge der Gemälde, wie ſie Caylus aus ihm vorſchlägt, Stück vor Stück durch, und man wird in jedem den Beweis von dieſer Anmerkung finden.

Ich lasse also hier den Grafen, der den Farbenstein des Malers zum Probierstein des Dichters machen will, um die Manier des Homer näher zu erklären.

Für Ein Ding, sage ich, hat Homer gemeiniglich nur Einen Zug. Ein Schiff ist ihm bald das schwarze Schiff, bald das hohle Schiff, bald das schnelle Schiff, höchstens das wohlberuderte schwarze Schiff. Weiter läßt er sich in die Malerei des Schiffes nicht ein. Aber wohl das Schiffen, das Abfahren, das Anlanden des Schiffes, macht er zu einem ausführlichen Gemälde, zu einem Gemälde, aus welchem der Maler fünf, sechs besondere Gemälde machen müßte, wenn er es ganz auf seine Leinwand bringen wollte.

Zwingen den Homer ja besondere Umstände, unsern Blick auf einen einzelnen körperlichen Gegenstand länger zu heften: so wird dessenungeachtet kein Gemälde daraus, dem der Maler mit dem Pinsel folgen könnte; sondern er weiß durch unzählige Kunstgriffe diesen einzelnen Gegenstand in eine Folge von Augenblicken zu setzen, in deren jedem er anders erscheinet, und in deren letztem ihn der Maler erwarten muß, um uns entstanden zu zeigen, was wir bei dem Dichter entstehen sehen. Z. E. Will Homer uns den Wagen der Juno sehen lassen, so muß ihn Hebe vor unsern Augen Stück vor Stück zusammensetzen. Wir sehen die Räder, die Achsen, den Sitz, die Deichsel und Riemen und Stränge, nicht sowohl wie es beisammen ist, als wie es unter den

Händen der Hebe zusammen kommt. Auf die Räder allein verwendet der Dichter mehr als einen Zug, und weiset uns die ehernen acht Speichen, die goldenen Felgen, die Schienen von Erz, die silberne Nabe, alles insbesondere. Man sollte sagen: da der Räder mehr als eines war, so mußte in der Beschreibung eben so viel Zeit mehr auf sie gehen, als ihre besondere Anlegung deren in der Natur selbst mehr erforderte. *)

Ἤβη δ' ἀμφ' ὀχεεσσι θοως βαλε καμπυλα κυκλα,
Χαλκεα ὀκτακνημα, σιδηρεῳ ἀξονι ἀμφις·
Των ἡτοι χρυσεη ἱτυς ἀφθιτος, αὐταρ ὑπερθεν
Χαλκὲ ἐπισσωτρα, προσαρηροτα, θαυμα ἰδεσθαι·
Πλημναι δ' ἀργυρεαι εἰσι περιδρομοι ἀμφοτερωθεν·
Διφρος δε χρυσεοισι και ἀργυρεοισιν ἱμασιν
Ἐντεταται· δοιαι δε περιδρομοι ἀντυγες εἰσι·
Τεῦ δ' ἐξ ἀργυρεος ρυμος πελεν· αὐταρ ἐπ' ἀκρῳ
Δησε χρυσειον καλον ζυγον, ἐν δε λεπαδνα
Καλ' ἐβαλε, χρυσεια· — — — —

*) Iliad. E. v. 722 — 31.

Will uns Homer zeigen, wie Agamemnon bekleidet gewesen, so muß sich der König vor unsern Augen seine völlige Kleidung Stück vor Stück umthun; das weiche Unterkleid, den großen Mantel, die schönen Halbstiefeln, den Degen; und so ist er fertig, und ergreift das Scepter. Wir sehen die Kleider, indem der Dichter die Handlung des Bekleidens malet: ein anderer würde die Kleider bis auf die geringste Franze gemalet haben, und von der Handlung hätten wir nichts zu sehen bekommen. *)

— — — Μαλακον δ' ἑνδυνε χιτωνα,
Καλον, νηγατεον, περι δ' αὐ μεγα βαλλετο φαρος.
Ποσσι δ' ὑπαι λιπαροισιν ἐδησατο καλα πεδιλα.
Ἀμφι δ' ἀρ' ὠμοισιν βαλετο ξιφος ἀργυροηλον.
Εἱλετο δε σκηπτρον πατρωϊον, ἀφθιτον αἰει.

Und wenn wir von diesem Scepter, welches hier blos das väterliche unvergängliche Scepter heißt, so wie ein ähnliches ihm an einem andern Orte blos χρυσειοις ἡλοισι πεπαρμενον, das mit goldenen Stiften beschlagene Scepter ist, wenn wir, sage ich, von diesem wichtigen Scepter ein vollständigeres, genaueres Bild haben sollen: was thut sodann Homer? Malt er uns, außer den

*) Iliad. B. v. 43 — 47.

goldenen Nägeln, nun auch das Holz, den geschnitzten Kopf? Ja, wenn die Beschreibung in eine Heraldik sollte, damit einmal in den folgenden Zeiten ein anderes genau darnach gemacht werden könne. Und doch bin ich gewiß, daß mancher neuere Dichter eine solche Wappenkönige-Beschreibung daraus würde gemacht haben, in der treuherzigen Meynung, daß er wirklich selber gemalt habe, weil der Maler ihm nachmalen kann. Was bekümmert sich aber Homer, wie weit er den Maler hinter sich läßt? Statt einer Abbildung giebt er uns die Geschichte des Scepters: erst ist es unter der Arbeit des Vulkans; nun glänzt es in den Händen des Jupiters; nun bemerkt es die Würde des Merkurs; nun ist es der Commandostab des kriegerischen Pelops; nun der Hirtenstab des friedlichen Atreus, u. s. w.

— Σκηπτρον ἐχων· το μεν Ηφαιστος καμε τευχων·
Ηφαιστος μεν δωκε Διι Κρονιωνι ἀνακτι·
Αυταρ ἀρα Ζευς δωκε διακτορῳ Αργειφοντῃ·
Ἑρμειας δε ἀναξ δωκεν Πελοπι πληξιππῳ·
Αυταρ ὁ αὐτε Πελοψ δωκ' Ἀτρεϊ, ποιμενι λαων·
Ἀτρευς δε θνησκων ἑλιπε πολυαρνι Θυεστῃ·
Αυταρ ὁ αὐτε Θυεστ' Αγαμεμνονι λειπε φορηναι,
Πολλῃσι νησοισι και Αργει παντι ἀνασσειν.*)

*) Iliad. B. v. 101 — 108.

So kenne ich endlich dieses Scepter besser, als mir es der Maler vor Augen legen, oder ein zweiter Vulkan in die Hände liefern könnte. — Es würde mich nicht befremden, wenn ich fände, daß einer von den alten Auslegern des Homer diese Stelle als die vollkommenste Allegorie von dem Ursprunge, dem Fortgange, der Befestigung und endlichen Beerbfolgung der königlichen Gewalt unter den Menschen bewundert hätte. Ich würde zwar lächeln, wenn ich läse, daß Vulkan, welcher das Scepter umgearbeitet, als das Feuer, als das, was dem Menschen zu seiner Erhaltung das unentbehrlichste ist, die Abstellung der Bedürfnisse überhaupt anzeige, welche die ersten Menschen, sich einem einzigen zu unterwerfen, bewogen; daß der erste König ein Sohn der Zeit (*Ζευς Κρονιων*), ein ehrwürdiger Alter gewesen sey, welcher seine Macht mit einem beredten klugen Manne, mit einem Merkur (*φραστορ Αργειφοντι*), theilen, oder gänzlich auf ihn übertragen wollen; daß der kluge Redner zur Zeit, als der junge Staat von auswärtigen Feinden bedrohet worden, seine oberste Gewalt dem tapfersten Krieger (*Πελοπι πληξιππω*) überlassen habe; daß der tapfere Krieger, nachdem er die Feinde gedämpfet und das Reich gesichert, es seinem Sohne in die Hände spielen können, welcher als ein friedliebender Regent, als ein wohlthätiger Hirte seiner Völker (*ποιμην λαων*), sie mit Wohlleben und Ueberfluß bekannt gemacht habe, wodurch nach seinem Tode dem reichsten seiner Anverwandten (*πολυαρνι Θυεστ*) der Weg gebahnet worden, das was bisher das Vertrauen ertheilet,

und das Verdienst mehr für eine Bürde als Würde gehalten hatte, durch Geschenke und Bestechungen an sich zu bringen, und es hernach als ein gleichsam erkauftes Gut seiner Familie auf immer zu versichern. Ich würde lächeln, ich würde aber dessenungeachtet in meiner Achtung für den Dichter bestärket werden, dem man so vieles leihen kann. — Doch dieses liegt außer meinem Wege, und ich betrachte jetzt die Geschichte des Scepters blos als einen Kunstgriff, uns bei einem einzelnen Dinge verweilen zu machen, ohne sich in die frostige Beschreibung seiner Theile einzulassen. Auch wenn Achilles bei seinem Scepter schwöret, die Geringschätzung, mit welcher ihm Agamemnon begegnet, zu rächen, giebt uns Homer die Geschichte dieses Scepters. Wir sehen ihn auf den Bergen grünen, das Eisen trennet ihn von dem Stamme, entblättert und entrindet ihn, und macht ihn bequem, den Richtern des Volkes zum Zeichen ihrer göttlichen Würde zu dienen. *)

Ναι μα τοδε σκηπτρον, το μεν ἐποτε φιλλα και ὀζες
Φυσει, ἐπειδη τρωτα τομην ἐν ὀρεσσι λελοιπεν,
Ουδ' ἀναθηλησει· περι γαρ ῥα ἑ χαλκος ἐλεψε
Φυλλα

*) Iliad A. v. 234 — 239.

Φυλλα τε και φλοιον· νιν ἀυτε μιν υιες Αχαιων
Εν παλωμυς φορεσσι δικασπολοι, οι τε θεμιτας
Προς Διος εἰρυαται — — — —

Dem Homer war nicht sowohl daran gelegen, zwei Stäbe von verschiedener Materie und Figur zu schildern, als uns von der Verschiedenheit der Macht, deren Zeichen diese Stäbe waren, ein sinnliches Bild zu machen. Jener, ein Werk des Vulkans; dieser, von einer unbekannten Hand auf den Bergen geschnitten: jener der alte Besitz eines edlen Hauses; dieser bestimmt, die erste die beste Faust zu füllen: jener, von einem Monarchen über viele Inseln und über ganz Argos erstrecket; dieser, von einem aus dem Mittel der Griechen geführet, dem man nebst andern die Bewahrung der Gesetze anvertrauet hatte. Dieses war wirklich der Abstand, in welchem sich Agamemnon und Achill von einander befanden; ein Abstand, den Achill selbst, bei allem seinen blinden Zorne, einzugestehen, nicht umhin konnte.

Doch nicht blos da, wo Homer mit seinen Beschreibungen dergleichen weitere Absichten verbindet, sondern auch da, wo es ihm um das blose Bild zu thun ist, wird er dieses Bild in eine Art von Geschichte des Gegenstandes verstreuen, um die Theile desselben, die wir in der Natur neben einander sehen, in seinem Gemälde eben so natürlich auf einander folgen, und mit

dem Flusse der Rede gleichsam Schritt halten zu lassen. Z. E. Er will uns den Bogen des Pandarus malen: einen Bogen von Horn, von der und der Länge, wohl poliret, und an beiden Spitzen mit Goldblech beschlagen. Was thut er? Zählt er uns alle diese Eigenschaften so trocken eine nach der andern vor? Mit nichten; daß würde einen solchen Bogen angeben, vorschreiben, aber nicht malen heißen. Er fängt mit der Jagd des Steinbockes an, aus dessen Hörnern der Bogen gemacht worden; Pandarus hatte ihm in den Felsen aufgepaßt, und ihn erlegt; die Hörner waren von außerordentlicher Größe, deswegen bestimmte er sie zu einem Bogen; sie kommen in Arbeit, der Künstler verbindet sie, poliret sie, beschlägt sie. Und so, wie gesagt, sehen wir bei dem Dichter entstehen, was wir bei dem Maler nicht anders als entstanden sehen können. *)

— — — Τοξον ἐὐξοον, ἰξαλȣ αἰγος
Αγριȣ, ὁν ρα ποτ' ἀυτος, ὑπο ϛερνοιο τυχησας,
Πετρης ἐκβαινοντα δεδεγμενος ἐν προδοκῃσι
Βεβληκει προς ϛηθος· ὁ δ' ὑπτιος ἐμπεσε πετρῃ·
Τȣ κερα ἐκ κεφαλης ἐκκαιδεκαδωρα πεφυκει·

*) Iliad. Δ. v. 105 — 111.

Και τα μεν ἀσκησας κεραοξοος ἠραρε τεκτων
Παν δ' εὐ λειηνας, χρυσεην ἐπεθηκε κορωνην.

Ich würde nicht fertig werden, wenn ich alle Exempel dieser Art ausschreiben wollte. Sie werden jedem, der seinen Homer inne hat, in Menge beifallen.

XVII.

Aber, wird man einwenden, die Zeichen der Poesie sind nicht blos auf einander folgend, sie sind auch willkürlich; und als willkürliche Zeichen sind sie allerdings fähig, Körper, so wie sie im Raume existiren, auszudrücken. In dem Homer selbst fänden sich hiervon Exempel, an dessen Schild des Achilles man sich nur erinnern dürfe, um das entscheidendste Beispiel zu haben, wie weitläuftig und doch poetisch, man ein einzelnes Ding nach seinen Theilen neben einander schildern könne.

Ich will auf diesen doppelten Einwurf antworten. Ich nenne ihn doppelt, weil ein richtiger Schluß auch ohne Exempel gelten muß, und Gegentheils das Exempel des Homer bei mir von

Wichtigkeit ist, auch wenn ich es noch durch keinen Schluß zu rechtfertigen weiß.

Es ist wahr; da die Zeichen der Rede willkürlich sind, so ist es gar wohl möglich, daß man durch sie die Theile eines Körpers eben so wohl auf einander folgen lassen kann, als sie in der Natur neben einander befindlich sind. Allein dieses ist eine Eigenschaft der Rede und ihrer Zeichen überhaupt, nicht aber in so ferne sie der Absicht der Poesie am bequemsten sind. Der Poet will nicht blos verständlich werden, seine Vorstellungen sollen nicht blos klar und deutlich seyn; hiermit begnügt sich der Prosaist. Sondern er will die Ideen, die er in uns erwecket, so lebhaft machen, daß wir in der Geschwindigkeit die wahren sinnlichen Eindrücke ihrer Gegenstände zu empfinden glauben, und in diesem Augenblicke der Täuschung uns der Mittel, die er dazu anwendet, seiner Worte, bewußt zu seyn aufhören. Hierauf lief oben die Erklärung des poetischen Gemäldes hinaus. Aber der Dichter soll immer malen; und nun wollen wir sehen, in wie ferne Körper nach ihren Theilen neben einander sich zu dieser Malerei schicken.

Wie gelangen wir zu der deutlichen Vorstellung eines Dinges im Raume? Erst betrachten wir die Theile desselben einzeln, hierauf die Verbindung dieser Theile, und endlich das Ganze. Unsere Sinne verrichten diese verschiedenen Operationen mit einer so erstaunlichen Schnelligkeit, daß sie uns nur eine einzige zu seyn bedünken, und diese Schnelligkeit ist unumgänglich nothwendig,

wenn wir einen Begriff von dem Ganzen, welcher nichts mehr als das Reſultat von den Begriffen der Theile und ihrer Verbindung iſt, bekommen ſollen. Geſetzt nun alſo auch, der Dichter führe uns in der ſchönſten Ordnung von einem Theile des Gegenſtandes zu dem andern; geſetzt, er wiſſe uns die Verbindung dieſer Theile auch noch ſo klar zu machen: wie viel Zeit gebraucht er dazu? Was das Auge mit einmal überſiehet, zählt er uns merklich langſam nach und nach zu, und oft geſchieht es, daß wir bei dem letzten Zuge den erſten ſchon wiederum vergeſſen haben. Jedennoch ſollen wir uns aus dieſen Zügen ein *Ganzes bilden*: dem Auge bleiben die betrachteten Theile beſtändig gegenwärtig; es kann ſie abermals und abermals überlaufen: für das Ohr hingegen ſind die vernommenen Theile verloren, wenn ſie nicht in dem Gedächtniſſe zurückbleiben. Und bleiben ſie ſchon da zurück: welche Mühe, welche Anſtrengung koſtet es, ihre Eindrücke alle in eben der Ordnung ſo lebhaft zu erneuern, ſie nur mit einer mäßigen Geſchwindigkeit auf einmal zu überdenken, um zu einem etwanigen Begriffe des Ganzen zu gelangen!

Man verſuche es an einem Beiſpiele, welches ein Meiſterſtück in ſeiner Art heißen kann. *)

Dort ragt das hohe Haupt vom edeln Enziane
Weit übern niedern Chor der Pöbelkräuter hin,

*) S. des Herrn v. Hallers Alpen.

Ein ganzes Blumenvolk dient unter seiner Fahne,
Sein blauer Bruder selbst bückt sich und ehret ihn.
Der Blumen helles Gold, in Strahlen umgebogen,
Thürmt sich am Stengel auf, und krönt sein grau Gewand,
Der Blätter glattes Weiß, mit tiefem Grün durchzogen,
Strahlt von dem bunten Blitz von feuchtem Diamant.
Gerechtestes Gesetz! daß Kraft sich Zier vermähle:
In einem schönen Leib wohnt eine schönre Seele.

Hier kriecht ein niedrig Kraut, gleich einem grauen Nebel,
Dem die Natur sein Blatt im Kreuze hingelegt;
Die holde Blume zeigt die zwei vergold'ten Schnäbel,
Die ein von Amethyst gebild'ter Vogel trägt.
Dort wirft ein glänzend Blatt, in Finger ausgekerbet,
Auf einen hellen Bach den grünen Widerschein;
Der Blumen zarter Schnee, den matter Purpur färbet,
Schließt ein gestreifter Stern in weiße Strahlen ein.
Smaragd und Rosen blühn auch auf zertretner Heide,
Und Felsen decken sich mit einem Purpurkleide.

Es sind Kräuter und Blumen, welche der gelehrte Dichter mit großer Kunst und nach der Na-

tur malet. Malt, aber ohne alle Täuschung malet. Ich will nicht sagen, daß, wer diese Kräuter und Blumen nie gesehen, sich auch aus seinem Gemälde so gut als gar keine Vorstellung davon machen könne. Es mag seyn, daß alle poetische Gemälde eine vorläufige Bekanntschaft mit ihren Gegenständen erfordern. Ich will auch nicht leugnen, daß demjenigen, dem eine solche Bekanntschaft hier zu statten kömmt, der Dichter nicht von einigen Theilen eine lebhaftere Idee erwecken könnte. Ich frage ihn nur, wie steht es um den Begriff des Ganzen? Wenn auch dieser lebhafter seyn soll, so müssen keine einzelne Theile darin vorstechen, sondern das höhere Licht muß auf alle gleich vertheilet scheinen; unsere Einbildungskraft muß alle gleich schnell überlaufen können, um sich das aus ihnen mit eins zusammen zu setzen, was in der Natur mit eins gesehen wird. Ist dieses hier der Fall? Und ist er es nicht, wie hat man sagen können, „daß die ähnlichste Zeichnung „eines Malers gegen diese poetische Schilderung „ganz matt und düster seyn würde? *)" Sie bleibet unendlich unter dem, was Linien und Farben auf der Fläche ausdrücken können, und der Kunstrichter, der ihr dieses übertriebene Lob ertheilet, muß sie aus einem ganz falschen Gesichtspunkte betrachtet haben; er muß mehr auf die fremden Zierrathen, die der Dichter darein verwebet hat, auf die Erhöhung über das vege-

*) Breitingers Kritische Dichtkunst. Thl. II. S. 807.

tative Leben auf die Entwickelung der innern Vollkommenheiten, welchen die äußere Schönheit nur zur Schale dienet, als auf diese Schönheit selbst, und auf den Grad der Lebhaftigkeit und Aehnlichkeit des Bildes, welches uns der Maler und welches uns der Dichter davon gewähren kann, gesehen haben. Gleichwohl kömmt es hier lediglich nur auf das letztere an, und wer da sagt, daß die bloßen Zeilen:

Der Blumen helles Gold, in Strahlen umgebogen,
Thürmt sich am Stengel auf, und krönt sein grau Gewand;
Der Blätter glattes Weiß, mit tiefem Grün durchzogen,
Strahlt von dem bunten Blitz von feuchtem Diamant —

daß diese Zeilen in Ansehung ihres Eindrucks mit der Nachahmung eines Hupsum wetteifern können, muß seine Empfindung nie befragt haben, oder sie vorsetzlich verläugnen wollen. Sie mögen sich, wenn man die Blume selbst in der Hand hat, sehr schön dagegen recitiren lassen; nur vor sich allein sagen sie wenig oder nichts. Ich höre in jedem Worte den arbeitenden Dichter, aber das Ding selbst bin ich weit entfernt zu sehen.

Nochmals also: ich spreche nicht der Rede überhaupt das Vermögen ab, ein körperliches Ganze nach seinen Theilen zu schildern; sie kann es, weil ihre Zeichen, ob sie schon auf einander

folgen, dennoch willkürliche Zeichen ſind: ſondern ich ſpreche es der Rede als dem Mittel der Poeſie ab, weil dergleichen wörtlichen Schilderungen der Körper das Täuſchende gebricht, worauf die Poeſie vornehmlich gehet; und dieſes Täuſchende, ſage ich, muß ihnen darum gebrechen, weil das Coexiſtirende des Körpers mit dem Conſecutiven der Rede dabei in Colliſion kömmt, und indem jenes in dieſes aufgelöſet wird, uns die Zergliederung des Ganzen in ſeine Theile zwar erleichtert, aber die endliche Wiederzuſammenſetzung dieſer Theile in das Ganze ungemein ſchwer, und nicht ſelten unmöglich gemacht wird.

Ueberall, wo es daher auf das Täuſchende nicht ankömmt, wo man nur mit dem Verſtande ſeiner Leſer zu thun hat, und nur auf deutliche und ſo viel möglich vollſtändige Begriffe gehet: können dieſe aus der Poeſie ausgeſchloſſene Schilderungen der Körper gar wohl Platz haben, und nicht allein der Proſaiſt, ſondern auch der dogmatiſche Dichter (denn da, wo er dogmatiſiret, iſt er kein Dichter), können ſich ihrer mit vielem Nutzen bedienen. So ſchildert z. E. Virgil in ſeinem Gedichte vom Landbaue eine zur Zucht tüchtige Kuh:

— — — — Optima torvae
Forma bovis, cui turpe caput, cui plurima cervix,
Et crurum tenus a mento palearia pendent.

Tum longo nullus lateri modus: omnia magna;
Pes etiam, et camuris hirtae sub cornibus aures.
Nec mihi displiceat maculis insignis et albo,
Aut juga detrectans; interdumque aspera cornu,
Et faciem tauro propior; quaeque ardua tota.
Et gradiens ima verrit vestigia cauda.

Oder ein schönes Füllen:

— — — — Illi ardua cervix
Argutumque caput, brevis alvus, obesaque terga:
Luxuriatque toris animosum pectus etc.*)

Denn wer sieht nicht, daß dem Dichter hier mehr an der Auseinandersetzung der Theile, als an dem Ganzen gelegen gewesen? Er will uns die Kennzeichen einer tüchtigen Kuh, eines schönen Füllens zuzählen, um uns in den Stand zu setzen, nachdem wir deren mehrere oder wenigere antreffen, von der Güte der einen oder des andern urtheilen zu können; ob sich aber alle diese Kennzeichen in ein lebhaftes Bild leicht zusammen fassen lassen, oder nicht, das konnte ihm sehr gleichgültig seyn.

*) Georg. lib. III. v. 51. et 79.

Außer diesem Gebrauche sind die ausführlichen Gemälde körperlicher Gegenstände, ohne den oben erwähnten Homerischen Kunstgriff, das Coexistirende derselben in ein wirkliches Successives zu verwandeln, jederzeit von den feinsten Richtern für ein frostiges Spielwerk erkannt worden, zu welchem wenig oder gar kein Genie gehöret. Wenn der poetische Stümper, sagt Horaz, nicht weiter kann, so fängt er an, einen Hain, einen Altar, einen durch anmuthige Fluren sich schlängelnden Bach, einen rauschenden Strom, einen Regenbogen zu malen:

— — — — Lucus et ara Dianae,
Et properantis aquae per amoenos ambitus agros,
Aut flumen Rhenum, aut pluvius describitur arcus. *)

Der männliche Pope sahe auf die malerischen Versuche seiner poetischen Kindheit mit großer Geringschätzung zurück. Er verlangte ausdrücklich, daß, wer den Namen eines Dichters nicht unwürdig führen wolle, der Schilderungssucht so früh wie möglich entsagen müsse, und erklärte ein blos malendes Gedicht für ein Gastgebot auf lauter Brühen. **) Von dem Herrn von Kleist kann ich

*) De A. P. v. 16.

**) Prologue to the Satires. v. 540:

That not in Fancy's maze he wander'd long

verſichern, daß er ſich auf ſeinen Frühling das wenigſte einbildete. Hätte er länger gelebt, ſo würde er ihm eine ganz andere Geſtalt gegeben

---

But stoop'd to Truth, and moraliz'd his song.

Ibid. v. 148:

— — — — who could take offence,
While pure Description held the place of Souce?

Die Anmerkung, welche Warburton über die letzte Stelle macht, kann für eine authentiſche Erklärung des Dichters ſelbſt gelten. He uses PURE equivocally, to signify either chaste or empty; and has given in this line what he esteemed the true Character of descriptive Poetry, as it is calléd. A composition, in his opinion, as absurd as a feast made up of sauces. The use of a pictoresque imagination is to brigliten and adorn good sense: so that to employ it only in Description, is like childrens delighting in a prism for the sake af its gaudy colours; which when frugally managed, and artifully disposed, might be made to represent and illustrate the noblest objects in nature. Sowohl der Dichter als Commentator ſcheinen zwar die Sache mehr auf der moraliſchen, als kunſtmäßigen Seite betrachtet zu haben. Doch deſto beſſer, daß ſie von der einen eben ſo nichtig als von der andern erſcheinet.

haben. Er dachte darauf, einen Plan hinein zu legen, und ſann auf Mittel, wie er die Menge von Bildern, die er aus dem unendlichen Raume der verjüngten Schöpfung, auf Gerathewohl, bald hier bald da, geriffen zu haben ſchien, in einer natürlichen Ordnung vor ſeinen Augen entſtehen und auf einander folgen laſſen wolle. Er würde zugleich das gethan haben, was Marmontel, ohne Zweifel mit auf Veranlaſſung ſeiner Eklogen, mehrern deutſchen Dichtern gerathen hat; er würde aus einer mit Empfindungen nur ſparſam durchwebten Reihe von Bildern, eine mit Bildern nur ſparſam durchflochtene Folge von Empfindungen gemacht haben. *)

*) Poetique Françoise T. II. p. 501. J'écrivois ces reflexions avant que les essais des Allemands dans ce genre (l'Eclogue) fussent connus parmi nous. Ils sont exécuté ce que j'avois conçu; et s'ils parviennent à donner plus au moral et moins au détail des peintures physique, ils excelleront dans ce genre, plus riche, plus vaste, plus fécond, et infinement plus naturel et plus moral que celui de la galanterie champêtre.

XVIII.

Und dennoch sollte selbst Homer in diese frostigen Ausmalungen körperlicher Gegenstände verfallen seyn? —

Ich will hoffen, daß es nur sehr wenige Stellen sind, auf die man sich desfalls berufen kann; und ich bin versichert, daß auch diese wenige Stellen von der Art sind, daß sie die Regel, von der sie eine Ausnahme zu seyn scheinen, vielmehr bestätigen.

Es bleibt dabei: die Zeitfolge ist das Gebiet des Dichters, so wie der Raum das Gebiet des Malers.

Zwei nothwendig entfernte Zeitpunkte in ein und eben dasselbe Gemälde bringen, so wie Fr. Mazzuoli den Raub der Sabinischen Jungfrauen, und derselben Aussöhnung ihrer Ehemänner mit ihren Anverwandten; oder wie Titian die ganze Geschichte des verlornen Sohnes, sein liederliches Leben und sein Elend und seine Reue: heißt ein Eingriff des Malers in das Gebiet des Dichters, den der gute Geschmack nie billigen wird.

Mehrere Theile oder Dinge, die ich nothwendig in der Natur auf einmal übersehen muß, wenn sie ein Ganzes hervorbringen sollen, dem

Leser nach und nach zuzählen, um ihm dadurch ein Bild von dem Ganzen machen zu wollen: heißt ein Eingriff des Dichters in das Gebiet des Malers, wobei der Dichter viel Imagination ohne allen Nutzen verschwendet.

Doch, so wie zwei billige freundschaftliche Nachbarn zwar nicht verstatten, daß sich einer in des andern innerstem Reiche ungeziemende Freiheiten herausnehme, wohl aber auf den äußersten Grenzen eine wechselseitige Nachsicht herrschen lassen, welche die kleinen Eingriffe, die der eine in des andern Gerechtsame in der Geschwindigkeit sich durch seine Umstände zu thun genöthiget siehet, friedlich von beiden Theilen compensiret: so auch die Malerei und Poesie.

Ich will in dieser Absicht nicht anführen, daß in großen historischen Gemälden der einzige Augenblick fast immer um etwas erweitert ist, und daß sich vielleicht kein einziges an Figuren sehr reiches Stück findet, in welchem jede Figur vollkommen die Bewegung und Stellung hat, die sie in dem Augenblicke der Haupthandlung haben sollte; die eine hat eine etwas frühere, die andere eine etwas spätere. Es ist dieses eine Freiheit, die der Meister durch gewisse Feinheiten in der Anordnung rechtfertigen muß, durch die Verwendung oder Entfernung seiner Personen, die ihnen an dem, was vorgehet, einen mehr oder weniger augenblicklichen Antheil zu nehmen erlaubet. Ich will mich blos einer Anmerkung bedienen, welche Herr Mengs über die Drapperie des Raphaels

macht. *) „Alle Falten, sagt er, haben bei „ihm ihre Ursachen, es sey durch ihr eigen Ge„wichte, oder durch die Ziehung der Glieder. „Manchmal siehet man in ihnen, wie sie vorhet „gewesen; Raphael hat auch sogar in diesem Be„deutung gesucht. Man siehet an den Falten, ob „ein Bein oder Arm vor dieser Regung, vor oder „hinten gestanden, ob das Glied von Krümme „zur Ausstreckung gegangen, oder gehet, oder „ob es ausgestreckt gewesen, und sich krümmete." Es ist unstreitig, daß der Künstler in diesem Falle zwei verschiedene Augenblicke in einen einzigen zusammen bringt. Denn da dem Fuße, welcher hinten gestanden, und sich vor bewegt, der Theil des Gewandes, welches auf ihm liegt, unmittelbar folget, das Gewand wäre denn von sehr steifem Zeuge, der aber eben darum zur Malerei ganz unbequem ist: so giebt es keinen Augenblick, in welchem das Gewand im geringsten eine andere Falte machte, als es der jetzige Stand des Gliedes erfordert; sondern läßt man es eine andere Falte machen, so ist es der vorige Augenblick des Gewandes und der jetzige des Gliedes. Desungeachtet, wer wird es mit dem Artisten so genau nehmen, der seinen Vortheil dabei findet, uns diese beiden Augenblicke zugleich zu zeigen? Wer wird ihn nicht vielmehr rühmen, daß er den Verstand und das Herz gehabt hat, einen solchen geringen

*) Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei S. 69.

geringen Fehler zu begehen, um eine größere Vollkommenheit des Ausdrucks zu erreichen?

Gleiche Nachſicht verdient der Dichter. Seine fortſchreitende Nachahmung erlaubet ihm eigentlich, auf einmal nur eine einzige Seite, eine einzige Eigenſchaft ſeiner körperlichen Gegenſtände, zu berühren. Aber wenn die glückliche Einrichtung ſeiner Sprache ihm dieſes mit einem einzigen Worte zu thun verſtattet; warum ſollte er nicht auch dann und wann ein zweites ſolches Wort hinzufügen dürfen? Warum nicht auch, wenn es die Mühe verlohnet, ein drittes? Oder wohl ein viertes? Ich habe geſagt, dem Homer ſey z. E. ein Schiff, entweder nur das ſchwarze Schiff, oder das hohle Schiff, oder das ſchnelle Schiff, höchſtens das wohlberuderte ſchwarze Schiff. Zu verſtehen von ſeiner Manier überhaupt. Hier und da findet ſich eine Stelle, wo er das dritte malende Epitheton hinzuſetzet: Καμπυλα κυκλα, χαλκεα, ὀκτακνημα, *) runde, eherne, achtſpeichigte Räder. Auch das vierte: ἀσπιδα παντοσε ἰσην, καλην, χαλκειην, ἐξηλατον, **) ein überall glattes, ſchönes, ehernes, getriebenes Schild. Wer wird ihn darum tadeln? Wer wird ihm dieſe kleine Ueppigkeit nicht vielmehr Dank wiſſen, wenn er empfindet, welche

*) Iliad. Ξ. v. 722.

**) Iliad. Μ. v. 296.

gute Wirkung sie an wenigen schicklichern Stellen haben kann?

Des Dichters sowohl als des Malers eigentliche Rechtfertigung hierüber will ich aber nicht aus dem vorangeschickten Gleichnisse von zwei freundschaftlichen Nachbarn hergeleitet wissen. Ein blo-ses Gleichniß beweiset und rechtfertiget nichts. Sondern dieses muß sie rechtfertigen: so wie dort bei dem Maler die zwei verschiedenen Augenblicke so nahe und unmittelbar an einander grenzen, daß sie ohne Anstoß für einen einzigen gelten können; so folgen auch hier bei dem Dichter die mehrern Züge für die verschiedenen Theile und Eigenschaften im Raume in einer solchen gedrängten Kürze so schnell auf einander, daß wir sie alle auf einmal zu hören glauben.

Und hierin, sage ich, kömmt dem Homer seine vortreffliche Sprache ungemein zu statten. Sie läßt ihm nicht allein alle mögliche Freiheit in Häufung und Zusammensetzung der Beiwörter, sondern sie hat auch für diese gehäuften Beiwörter eine so glückliche Ordnung, daß der nachtheiligen Suspension ihrer Beziehung dadurch abgeholfen wird. An einer oder mehrern dieser Bequemlichkeiten fehlt es den neuern Sprachen durchgängig. Diejenigen, als die Französische, welche z. E. jenes Καμπυλα κυκλα, χαλκεα, ὀκταχνημα umschreiben müssen: „die runden Räder, welche von Erz waren, und „acht Speichen hatten," drücken den Sinn aus, aber vernichten das Gemälde. Gleichwohl ist der Sinn hier nichts, und das Gemälde alles; und jener ohne dieses macht den lebhaftesten Dichter zum

langweiligsten Schwätzer. Ein Schicksal, das den guten Homer unter der Feder der gewissenhaften Frau Dacier oft betroffen hat. Unsere deutsche Sprache hingegen kann zwar die Homerischen Beiwörter meistens in eben so kurze gleichgeltende Beiwörter verwandeln, aber die vortheilhafte Ordnung derselben kann sie der Griechischen nicht nachmachen. Wir sagen zwar, „die runden, ehernen, achtspeichigten" — — aber „Räder" schleppt hinten nach. Wer empfindet nicht, daß drei verschiedene Prädicate, ehe wir das Subject erfahren, nur ein schwankes verwirrtes Bild machen können? Der Grieche verbindet das Subject gleich mit dem ersten Prädicate, und läßt die andern nachfolgen; er sagt: „runde Räder, eherne, achtspeichigte." So wissen wir mit eins, wovon er redet, und werden, der natürlichen Ordnung des Denkens gemäß, erst mit dem Dinge, und dann mit seinen Zufälligkeiten bekannt. Diesen Vortheil hat unsere Sprache nicht. Oder soll ich sagen, sie hat ihn, und kann ihn nur selten ohne Zweideutigkeit nutzen? Beides ist eins. Denn wenn wir Beiwörter hintennach setzen wollen, so müssen sie im statu absoluto stehen; wir müssen sagen: runde Räder, ehern und achtspeichigt. Allein in diesem statu kommen unsere Adjectiva völlig mit den Adverbiis überein, und müssen, wenn man sie als solche zu dem nächsten Zeitworte, das von dem Dinge prädiciret wird, ziehet, nicht selten einen ganz falschen, allezeit aber einen sehr schielenden Sinn verursachen.

Doch ich halte mich bei Kleinigkeiten auf,

und scheine das Schild vergessen zu wollen; das Schild des Achilles: dieses berühmte Gemälde, in dessen Rücksicht vornehmlich Homer vor Alters als ein Lehrer der Malerei *) betrachtet wurde. Ein Schild, wird man sagen, ist doch wohl ein einzelner körperlicher Gegenstand, dessen Beschreibung nach seinen Theilen neben einander, dem Dichter nicht vergönnt seyn soll? Und dieses Schild hat Homer, in mehr als hundert prächtigen Versen, nach seiner Materie, nach seiner Form, nach allen Figuren, welche die ungeheure Fläche desselben füllten, so umständlich, so genau beschrieben, daß es neuern Künstlern nicht schwer gefallen, eine in allen Stücken übereinstimmende Zeichnung darnach zu machen.

Ich antworte auf diesen besondern Einwurf — daß ich bereits darauf geantwortet habe. Homer malet nämlich das Schild nicht als ein fertiges vollendetes, sondern als ein werdendes Schild. Er hat also auch hier sich des gepriesenen Kunstgriffes bedienet, das Coexistirende seines Vorwurfs in ein Consecutives zu verwandeln, und dadurch aus der langweiligen Malerei eines Körpers, das lebendige Gemälde einer Handlung zu machen. Wir sehen nicht das Schild, sondern den göttlichen Meister, wie er das Schild verfertiget. Er tritt mit Hammer und Zange vor seinen Amboß, und nachdem er die Platten aus dem gröbsten geschmiedet,

*) Dionysius Halicarnass. in Vita Homeri apud Th. Gale in Opusc. Mythol. p. 401.

schwellen die Bilder, die er zu dessen Auszierung bestimmet, vor unsern Augen, eines nach dem andern, unter seinen feinern Schlägen aus dem Erze hervor. Ehe verlieren wir ihn nicht wieder aus dem Gesichte, bis alles fertig ist. Nun ist es fertig, und wir erstaunen über das Werk, aber mit dem gläubigen Erstaunen eines Augenzeugen, der es machen sehen.

Dieses läßt sich von dem Schilde des Aeneas beim Virgil nicht sagen. Der römische Dichter empfand entweder die Feinheit seines Musters hier nicht, oder die Dinge, die er auf sein Schild bringen wollte, schienen ihm von der Art zu seyn, daß sie die Ausführung vor unsern Augen nicht wohl verstatteten. Es waren Prophezeiungen, von welchen es freilich unschicklich gewesen wäre, wenn sie der Gott in unserer Gegenwart eben so deutlich geäußert hätte, als sie der Dichter hernach auslegt. Prophezeiungen, als Prophezeiungen, verlangen eine dunkle Sprache, in welche die eigentlichen Namen der Personen aus der Zukunft, die sie betreffen, nicht passen. Gleichwohl lag an diesen wahrhaften Namen, allem Ansehen nach, dem Dichter und Hofmanne hier das meiste.*) Wenn ihn

*) Ich finde, daß Servius dem Virgil eine andere Entschuldigung leihet. Denn auch Servius hat den Unterschied, der zwischen beiden Schilden ist, bemerkt: Sane inter est inter hunc et Homeri clypeum: illic enim singula dum fiunt narrantur; hic vero perfecto

aber dieſes entſchuldiget, ſo hebt es darum nicht auch die üble Wirkung auf, welche ſeine Abwe-

opere noscuntur; nam et hic arma prius accipit Aeneas, quam spectaret; ibi postquam omnia narrata sunt, sic a Thetide deferuntur ad Achillem (ad v. 625. lib. VIII. Aeneid.) Und warum dieſes? Darum, meynet Servius, weil auf dem Schilde des Aeneas nicht blos die wenigen Begebenheiten, die der Dichter anführet, ſondern,

— — — — genus omne futurae
Stirpis ab Ascanio, pugnataque *in ordine* bella

abgebildet waren. Wie wäre es alſo möglich geweſen, daß mit eben der Geſchwindigkeit, in welcher Vulkan das Schild arbeiten mußte, der Dichter die ganze lange Reihe von Nachkommen hätte namhaft machen, und alle von ihnen nach der Ordnung geführte Kriege hätte erwähnen können? Dieſes iſt der Verſtand der etwas dunkeln Worte des Servius: Opportune ergo Virgilius, quia non videtur simul et narrationis celeritas potuisse connecti, et opus tam velociter expediri, ut ad verbum posset occurrere. Da Virgil nur etwas weniges von dem non enarrabili texto Clypei beibringen konnte, ſo konnte er es nicht während der Arbeit des Vulkanus ſelbſt thun, ſondern er mußte es verſparen, bis alles fertig war. Ich wünſchte für den Virgil ſehr, dieſes Raiſonnement des Servius wäre ganz ohne Grund; meine Entſchuldigung würde ihm

chung von dem Homerischen Wege hat. Leser von einem feinern Geschmacke werden mir Recht geben. Die Anstalten, welche Vulkan zu seiner Arbeit macht, sind bei dem Virgil eben die, welche ihn Homer machen läßt. Aber anstatt daß wir bei dem Homer nicht blos die Anstalten zur Arbeit, sondern auch die Arbeit selbst zu sehen bekommen, läßt Virgil, nachdem er uns nur den geschäftigen Gott mit seinen Cyklopen überhaupt gezeiget,

Ingentem Clypeum informant — —
— — Alii ventosis follibus auras
Accipiunt, redduntque; alii stridentia tingunt
Aera lacu. Gemit impositis incudibus antrum.
Illi inter sese multa vi brachia tollunt
In numerum, versantque tenaci forcipe massam; *)

den Vorhang auf einmal niederfallen, und versetzt

---

weit rühmlicher seyn. Denn wer hieß ihm die ganze römische Geschichte auf ein Schild bringen? Mit wenig Gemälden machte Homer sein Schild zu einem Inbegriffe von allem, was in der Welt vorgehet. Scheinet es nicht, als ob Virgil, da er den Griechen nicht in den Vorwürfen und in der Ausführung der Gemälde übertreffen können, ihn wenigstens in der Anzahl derselben übertreffen wollen? Und was wäre kindischer gewesen?

*) Aeneid. lib. VIII. 447 — 54.

uns in eine ganz andere Scene, von da er uns allmählich in das Thal bringt, in welchem die Venus mit den indeß fertig gewordenen Waffen bei dem Aeneas anlangt. Sie lehnet sie an den Stamm einer Eiche, und nachdem sie der Held genug begaffet, und bestaunet, und betastet, und versuchet, hebt sich die Beschreibung, oder das Gemälde des Schildes an, welches durch das ewige: Hier ist, und Da ist, Nahe dabei stehet, und Nicht weit davon siehet man — so kalt und langweilig wird, daß alle der poetische Schmuck, den ihm ein Virgil geben konnte, nöthig war, um es uns nicht unerträglich finden zu lassen. Da dieses Gemälde hiernächst nicht Aeneas macht, als welcher sich an den bloßen Figuren ergötzet, und von der Bedeutung derselben nichts weiß,

— — rerumque ignarus imagine gaudet;

auch nicht Venus, ob sie schon von den künftigen Schicksalen ihrer lieben Enkel vermuthlich eben so viel wissen mußte, als der gutwillige Ehemann; sondern da es aus dem eigenen Munde des Dichters kömmt: so bleibet die Handlung offenbar während demselben stehen. Keine einzige von seinen Personen nimmt daran Theil; es hat auch auf das Folgende nicht den geringsten Einfluß, ob auf dem Schilde dieses, oder etwas anders, vorgestellet ist; der witzige Hofmann leuchtet überall durch, der mit allerlei schmeichelhaften Anspielungen seine Materie ausstutzet, aber nicht das große Genie, das sich auf die eigene innere Stärke seines Werks verläßt, und alle äußere Mittel, interessant zu werden, verachtet. Das Schild des Aeneas ist folglich ein wah-

ein Einschiebsel, einzig und allein bestimmt, dem Nationalstolze der Römer zu schmeicheln; ein fremdes Bächlein, das der Dichter in seinen Strom leitet, um ihn etwas reger zu machen. Das Schild des Achilles hingegen ist Zuwachs des eigenen fruchtbaren Bodens; denn ein Schild mußte gemacht werden, und da das Nothwendige aus der Hand der Gottheit nie ohne Anmuth kömmt; so mußte das Schild auch Verzierungen haben. Aber die Kunst war, diese Verzierungen als bloße Verzierungen zu behandeln, sie in den Stoff einzuweben, um sie uns nur bei Gelegenheit des Stoffes zu zeigen; und dieses ließ sich allein in der Manier des Homer thun. Homer läßt den Vulkan Zierrathen künsteln, weil und indem er ein Schild machen soll, das seiner würdig ist. Virgil hingegen scheinet ihn das Schild wegen der Zierrathen machen zu lassen, da er die Zierrathen für wichtig genug hält, um sie besonders zu beschreiben, nachdem das Schild lange fertig ist.

XIX.

Die Einwürfe, welche der ältere Skaliger, Perrault, Terrasson und andere gegen das Schild des Homer machen, sind bekannt. Eben so bekannt ist das, was Dacier, Boivin und Pope darauf antworten. Mich dünkt aber, daß diese letztern sich manchmal zu weit einlassen, und in Zuversicht auf ihre gute Sache, Dinge behaupten, die eben

so unrichtig sind, als wenig sie zur Rechtfertigung des Dichters beitragen.

Um dem Haupteinwurfe zu begegnen, daß Homer das Schild mit einer Menge Figuren anfülle, die auf dem Umfange desselben unmöglich Raum haben könnten, unternahm Boivin, es mit Bemerkung der erforderlichen Maaße, zeichnen zu lassen. Sein Einfall mit den verschiedenen concentrischen Circeln ist sehr sinnreich, obschon die Worte des Dichters nicht den geringsten Anlaß dazu geben, auch sich sonst keine Spur findet, daß die Alten auf diese Art abgetheilte Schilder gehabt haben. Da es Homer selbst σακος παντοσε δεδαιδαλμενον, ein auf allen Seiten künstlich ausgearbeitetes Schild nennet, so würde ich lieber, um mehr Raum auszusparen, die concave Fläche mit zu Hülfe genommen haben; denn es ist bekannt, daß die alten Künstler diese nicht leer ließen, wie das Schild der Minerva vom Phidias beweiset.*) Doch, nicht genug, daß sich Boivin dieses Vortheils nicht bedienen wollte; er vermehrte auch ohne Noth die Vorstellungen selbst, denen er auf dem sonach um die Hälfte verringerten Raume Platz verschaffen mußte, indem er das, was bei dem Dichter offenbar nur ein einziges Bild ist, in zwei

*) — Scuto ejus, in quo Amazonum praelium caelavit intumescente ambitu parmae; ejusdem concava parte Deorum et Gigantum dimicationem. Plin. lib. XXXVI. Sect. 4. p. 726. Edit. Hard.

bis drei besondere Bilder zertheilte. Ich weiß wohl, was ihn dazu bewog; aber es hätte ihn nicht bewegen sollen: sondern, anstatt daß er sich bemühte, den Forderungen seiner Gegner ein Genüge zu leisten, hätte er ihnen zeigen sollen, daß ihre Forderungen unrechtmäßig wären.

Ich werde mich an einem Beispiele fasslicher erklären können. Wenn Homer von der einen Stadt sagt: *)

Λαοι δ' εἰν ἀγορῃ ἐσαν ἀθροοι· ἐνθα δε νεικος
Ὀρωρει· δυο δ' ανδρες ἐνεικεον εἱνεκα ποινης
Ἀνδρος ἀποφθιμενος· ὁ μεν ἐυχετο, παντ' ἀποδεναι,
Δημῳ πιφαυτκων· ὁ δ' ανηνετο, μηδεν ἑλεσθαι·
Ἀμφω δ' ἰεσθην ἐπι ἱστορι πειραρ ἑλεσθαι·
Λαοι δ' ἀμφοτεροισιν ἐπηπυον, ἀμφις ἀρωγοι·
Κηρυκες δ' ἀρα λαον ἐρητυον· οἱ δε γερονται
Ἑιατ' ἐπι ξεστοισι λιθοις, ἱερῳ ἐνι κυκλῳ.
Σκηπτρα δε κηρυκων ἐν χερσ' ἐχον ἠερόφωνων.
Τοισιν ἐπειτ' ἠϋσσον, ἀμοιβηδις δ' ἱζανον·

*) Iliad. Σ. v. 497 — 508.

Κειτο δ' ἀϱ' ἐν μεσσοισι δυο χϱυσοιο τα-
λαντα —

so glaube ich, hat er nicht mehr als ein einziges Gemälde angeben wollen: das Gemälde eines öffentlichen Rechtshandels über die streitige Erlegung einer ansehnlichen Geldbuße für einen verübten Todtschlag. Der Künstler, der diesen Vorwurf ausführen soll, kann sich auf einmal nicht mehr als einen einzigen Augenblick desselben zu Nutze machen; entweder den Augenblick der Anklage, oder der Abhörung der Zeugen, oder des Urtheilspruches, oder welchen er sonst, vor oder nach, oder zwischen diesen Augenblicken, für den bequemsten hält. Diesen einzigen Augenblick macht er so prägnant wie möglich, und führt ihn mit allen den Täuschungen aus, welche die Kunst in Darstellung sichtbarer Gegenstände vor der Poesie voraus hat. Von dieser Seite aber unendlich zurückgelassen, was kann der Dichter, der eben diesen Vorwurf mit Worten malen soll, und nicht gänzlich verunglücken will, anders thun, als daß er sich gleichfalls seiner eigenthümlichen Vortheile bedienet? Und welches sind diese? Die Freiheit, sich sowohl über das Vergangene als über das Folgende des einzigen Augenblickes in dem Kunstwerke auszubreiten, und das Vermögen, sonach uns nicht allein das zu zeigen, was uns der Künstler zeiget, sondern auch das, was uns dieser nur kann errathen lassen. Durch diese Freiheit, durch dieses Vermögen allein, kömmt der Dichter dem Künstler wieder bei, und ihre Werke werden einander alsdann am ähnlichsten, wenn die Wirkung derselben gleich lebhaft ist; nicht aber,

wenn das eine der Seele durch das Ohr nicht mehr oder weniger beibringet, als das andere dem Auge darstellen kann. Nach diesem Grundsatze hätte Boivin die Stelle des Homer beurtheilen sollen, und er würde nicht so viel besondere Gemälde daraus gemacht haben, als verschiedene Zeitpunkte er darin zu bemerken glaubte. Es ist wahr, es konnte nicht wohl alles, was Homer sagt, in einem einzigen Gemälde verbunden seyn; die Beschuldigung und Ableugnung, die Darstellung der Zeugen und der Zuruf des getheilten Volkes, das Bestreben der Herolde den Tumult zu stillen, und die Aeußerungen der Schiedsrichter, sind Dinge, die aufeinander folgen, und nicht neben einander bestehen können. Doch was, um mich mit der Schule auszudrücken, nicht actu in dem Gemälde enthalten war, das lag virtute darin, und die einzige wahre Art, ein materielles Gemälde mit Worten nachzuschildern, ist die, daß man das Letztere mit dem wirklich Sichtbaren verbindet, und sich nicht in den Schranken der Kunst hält, innerhalb welchen der Dichter zwar die Data zu einem Gemälde herzählen, aber nimmermehr ein Gemälde selbst hervorbringen kann.

Gleicherweise zertheilt Boivin das Gemälde der belagerten Stadt*) in drei verschiedene Gemälde. Er hätte es eben sowohl in zwölfe theilen können, als in drei. Denn da er den Geist des Dichters einmal nicht faßte und von ihm verlangte, daß er den Einheiten des materiellen Gemäldes sich

*) v. 509 — 520.

unterworfen müsse: so hätte er weit mehr Uebertretungen dieser Einheiten finden können, daß es fast nöthig gewesen wäre, jedem besondern Zuge des Dichters ein besonderes Feld auf dem Schilde zu bestimmen. Meines Erachtens aber hat Homer überhaupt nicht mehr als zehn verschiedene Gemälde auf dem ganzen Schilde; deren jedes er mit einem ἐν μεν ἐτευξε, oder ἐν δε ποιησε, oder ἐν δ' ἐτιθει, oder ἐν δε ποικιλλε Αμφιγυνης anfängt. *) Wo diese Eingangsworte nicht stehen, hat man kein Recht, ein besonderes Gemälde anzunehmen; im Gegentheil muß alles, was sie verbinden, als ein einziges betrachtet werden, dem nur blos die willkürliche Concentration in einen einzigen Zeitpunkt mangelt, als welche der Dichter anzugeben, keinesweges gehalten war. Vielmehr, hätte er ihn angegeben, hätte er sich genau daran gehalten, hätte er nicht den geringsten Zug ein-

*) Das erste fängt an mit der 483sten Zeile, und gehet bis zur 489sten; das zweite von 490 — 509; das dritte von 510 — 540; das vierte von 541 — 549; das fünfte von 550 — 560; das sechste von 561 — 572; das siebente von 573 — 586; das achte von 587 — 589; das neunte von 590 — 605; und das zehnte von 606 — 608. Blos das dritte Gemälde hat die angegebenen Eingangsworte nicht; es ist aber aus den bei dem zweiten, ἐν δε δυω ποιησε πολεις, und aus der Beschaffenheit der Sache selbst, deutlich genug, daß es ein besonderes Gemälde seyn muß.

fließen lassen, der in der wirklichen Ausführung nicht damit zu verbinden wäre; mit einem Worte, hätte er so verfahren, wie seine Tadler es verlangen: es ist wahr, so würden diese Herren an ihm nichts auszusetzen, aber in der That auch kein Mensch von Geschmack etwas zu bewundern gefunden haben.

Pope ließ sich die Eintheilung und Zeichnung des Boivin nicht allein gefallen, sondern glaubte noch etwas ganz besonders zu thun, wenn er nunmehr auch zeigte, daß ein jedes dieser so zerstückten Gemälde nach den strengsten Regeln der heutiges Tages üblichen Malerei angegeben sey. Contrast, Perspectiv, die drei Einheiten; alles fand er darin auf das beste beobachtet. Und ob er schon gar wohl wußte, daß zu Folge guter glaubwürdiger Zeugnisse die Malerei zu den Zeiten des Trojanischen Krieges noch in der Wiege gewesen, so mußte doch entweder Homer, vermöge seines göttlichen Genies, sich nicht sowohl an das, was die Malerei damals oder zu seiner Zeit leisten konnte, gehalten, als vielmehr das errathen haben, was sie überhaupt zu leisten im Stande sey; oder auch jene Zeugnisse selbst mußten so glaubwürdig nicht seyn, daß ihnen die augenscheinliche Aussage des künstlichen Schildes nicht vorgezogen zu werden verdiene. Jenes mag annehmen, wer da will; dieses wenigstens wird sich niemand überreden lassen, der aus der Geschichte der Kunst etwas mehr, als die bloßen Data der Historienschreiber, weiß. Denn daß die Malerei zu Homers Zeiten noch in ihrer Kindheit gewesen, glaubt er nicht blos deswegen,

weil es ein Plinius oder so einer sagt, sondern vornämlich, weil er aus den Kunstwerken, deren die Alten gedenken, urtheilet, daß sie viele Jahrhunderte nachher noch nicht viel weiter gekommen, und z. E. die Gemälde eines Polygnotus noch lange die Probe nicht aushalten, welche Pope die Gemälde des Homerischen Schildes bestehen zu können glaubt. Die zwei großen Stücke dieses Meisters zu Delphi, von welchen uns Pausanias eine so umständliche Beschreibung hinterlassen,*) waren offenbar ohne alle Perspectiv. Dieser Theil der Kunst ist den Alten gänzlich abzusprechen, und was Pope beibringt, um zu beweisen, daß Homer schon einen Begriff davon gehabt habe, beweiset weiter nichts, als daß ihm selbst nur ein sehr unvollständiger Begriff davon beigewohnet.**) „Homer,“ sagt

*) Phocic. cap. XXV — XXXI.

**) Um zu zeigen, daß dieses nicht zu viel von Popen gesagt ist, will ich den Anfang der folgenden aus ihm angeführten Stelle (Iliad. Vol. I. Obs. p. 61) in der Grundsprache anführen: That he was no stranger to aerial Perspective, appears in his expresly marking the distance of object from object: he tells us etc. Ich sage, hier hat Pope den Ausdruck aerial Perspective, die Luftperspectiv (Perspective aerienne), ganz unrichtig gebraucht, als welche mit den nach Maßgebung der Entfernung verminderten Größen gar nichts

zu

sagt er, „kann kein Fremdling in der Perspectiv „gewesen seyn, weil er die Entfernung eines Ge„genstandes von dem andern ausdrücklich angiebt. „Er bemerkt z. E., daß die Kundschafter ein we„nig weiter als die andern Figuren gelegen, und „daß die Eiche, unter welcher den Schnittern das „Mahl zubereitet worden, bei Seite gestanden. „Was er von dem mit Heerden und Hütten und „Ställen übersäeten Thale sagt, ist augenscheinlich „die Beschreibung einer großen perspectivischen Ge„gend. Ein allgemeiner Beweisgrund dafür kann „auch schon aus der Menge der Figuren auf dem „Schilde gezogen werden, die nicht alle in ihrer „vollen Größe ausgedruckt werden konnten; wor„aus es denn gewissermaßen unstreitig, daß die „Kunst, sie nach der Perspectiv zu verkleinern, da„maliger Zeit schon bekannt gewesen." Die bloße Beobachtung der optischen Erfahrung, daß ein Ding in der Ferne kleiner erscheinet, als in der Nähe, macht ein Gemälde noch lange nicht perspectivisch. Die Perspectiv erfordert einen einzigen Augenpunkt, einen bestimmten natürlichen Gesichtskreis, und dieses war es, was den alten Gemälden fehlte. Die Grundfläche in den Gemälden des Polygnotus war

---

zu thun hat, sondern unter der man lediglich die Schwächung und Abänderung der Farben nach Beschaffenheit der Luft oder des Medii, durch welches wir sie sehen, verstehet. Wer diesen Fehler machen konnte, dem war es erlaubt, von der ganzen Sache nichts zu wissen.

nicht horizontal, sondern nach hinten zu so gewaltig in die Höhe gezogen, daß die Figuren, welche hinter einander zu stehen scheinen sollten, über einander zu stehen schienen. Und wenn diese Stellung der verschiedenen Figuren und ihrer Gruppen allgemein gewesen, wie aus den alten Basreliefs, wo die hintersten allezeit höher stehen als die vordersten, und über sie wegsehen, sich schließen läßt: so ist es natürlich, daß man sie auch in der Beschreibung des Homer annimmt, und diejenigen von seinen Bildern, die sich nach selbiger in Ein Gemälde verbinden lassen, nicht unnöthiger Weise trennet. Die doppelte Scene der friedfertigen Stadt, durch deren Straßen der fröhliche Aufzug einer Hochzeitfeier ging, indem auf dem Markte ein wichtiger Prozeß entschieden ward, erfordert diesem zu Folge kein doppeltes Gemälde, und Homer hat es gar wohl als ein einziges denken können, indem er sich die ganze Stadt aus einem so hohen Augenpunkte vorstellte, daß er die freie Aussicht zugleich in die Straßen und auf den Markt dadurch erhielt.

Ich bin der Meynung, daß man auf das eigentliche Perspectivische in den Gemälden nur gelegentlich durch die Scenenmalerei gekommen ist; und auch als diese schon in ihrer Vollkommenheit war, muß es noch nicht so leicht gewesen seyn, die Regeln derselben auf eine einzige Fläche anzuwenden, indem sich noch in den spätern Gemälden unter den Alterthümern des Herculanums so häufige und mannigfaltige Fehler gegen die Perspectiv fin-

den, als man jetzt kaum einem Lehrlinge vergeben würde. *)

Doch ich entlasse mich der Mühe, meine zerstreuten Anmerkungen über einen Punkt zu sammeln, über welchen ich in des Herrn Winkelmanns versprochener Geschichte der Kunst die völligste Befriedigung zu erhalten hoffen darf. **)

XX.

Ich lenke mich vielmehr wieder in meinen Weg, wenn ein Spaziergänger anders einen Weg hat.

Was ich von körperlichen Gegenständen überhaupt gesagt habe, das gilt von körperlichen schönen Gegenständen um so viel mehr.

Körperliche Schönheit entspringt aus der übereinstimmenden Wirkung mannigfaltiger Theile, die sich auf einmal übersehen lassen. Sie erfordert also, daß diese Theile neben einander liegen müssen; und da Dinge, deren Theile neben einander liegen, der eigentliche Gegenstand der Malerei

---

*) Betrachtungen über die Malerei S. 185. 63.

**) Geschrieben im Jahr 1763.

sind, so kann sie, und nur sie allein, körperliche Schönheit nachahmen.

Der Dichter, der die Elemente der Schönheit nur nach einander zeigen könnte, enthält sich daher der Schilderung körperlicher Schönheit, als Schönheit, gänzlich. Er fühlt es, daß diese Elemente, nach einander geordnet, unmöglich die Wirkung haben können, die sie, neben einander geordnet, haben; daß der concentrirende Blick, den wir nach ihrer Enumeration auf sie zugleich zurück senden wollen, uns doch kein übereinstimmendes Bild gewähret; daß es über die menschliche Einbildung gehet, sich vorzustellen, was dieser Mund, und diese Nase, und diese Augen zusammen für einen Effect haben, wenn man sich nicht aus der Natur oder Kunst einer ähnlichen Composition solcher Theile erinnern kann.

Und auch hier ist Homer das Muster aller Muster. Er sagt: Nireus war schön; Achilles war noch schöner; Helena besaß eine göttliche Schönheit. Aber nirgends läßt er sich in die umständlichere Schilderung dieser Schönheiten ein. Gleichwohl ist das ganze Gedicht auf die Schönheit der Helena gebauet. Wie sehr würde ein neuerer Dichter darüber luxuriet haben!

Schon ein Constantinus Manasses wollte seine kahle Chronike mit einem Gemälde der Helena auszieren. Ich muß ihm für seinen Versuch danken. Denn ich wüßte wirklich nicht, wo ich sonst ein Exempel auftreiben sollte, aus welchem augenscheinlicher erhelle, wie thöricht es sey, etwas zu

wagen, das Homer ſo weislich unterlaſſen hat. Wenn ich bei ihm leſe: *)

*) Constantinus Manasses Compend. Chron. p. 20. Edit. Venet. Die Fr. Dacier war mit dieſem Portrait des Manaſſes, bis auf die Tautologieen, ſehr wohl zufrieden: De Helenae pulchritudine omnium optime Constantinus Manasses, nisi in eo tautologiam reprehendas. (Ad Dictyn Cretensem lib. I. cap. 3. p. 5.) Sie führet nach dem Mezeriac (Comment. sur les Epitres d'Ovide T. II. p. 561.) auch die Beſchreibungen an, welche Dares Phrygius und Cebrenus von der Schönheit der Helena geben. In der erſtern kömmt ein Zug vor, der ein wenig ſeltſam klingt. Dares ſagt nämlich von der Helena, ſie habe ein Maal zwiſchen den Augenbraunen gehabt: notam inter duo supercilia habentem. Das war doch wohl nichts ſchönes? Ich wollte, daß die Franzöſin ihre Meynung darüber geſagt hätte. Meines Theiles halte ich das Wort nota hier für verfälſcht, und glaube, daß Dares von dem reden wollen, was bei den Griechen μεσοφρυον und bei den Lateinern glabella hieß. Die Augenbraunen der Helena, will er ſagen, liefen nicht zuſammen, ſondern waren durch einen kleinen Zwiſchenraum abgeſondert. Der Geſchmack der Alten war in dieſem Punkte verſchieden. Einigen gefiel ein ſolcher Zwiſchenraum, andern nicht. (Junius de Pictura Vet. lib. III. cap. 9. p. 245.) Anakreon hielt die Mittelſtraße; die Au-

Ην ἡ γυνη περικαλλης, εὐοφρυς, εὐχρωματη, Ευπαρειος, εὐπροσωπος, βοωπις, χιονοχρως,

---

genbraunen seines geliebten Mädchens warten weder merklich getrennet, noch völlig in einander verwachsen, sie verliefen sich sanft in einem einzigen Punkte. Er sagt zu dem Künstler, welcher sie malen sollte (Od. 28.):

Το μεσοφρυον δε μη μοι
Διακοπτε μητε μισγε,
Εχετω δ' ὁπως ἐκεινη
Τι λεληθοτως συνοφρυν
Βλεφαρων ἰτυν κελαινην.

Nach der Lesart des Pauw, obschon auch ohne sie der Verstand der nämliche ist, und von Henr. Stephano nicht verfehlet worden:

Supercili nigrantes
Discrimina nec arcus,
Confundito nec illos:
Sed junge sic ut anceps
Divortium relinquas,
Quale esse cernis ipsi.

Wenn ich aber den Sinn des Dares getroffen hätte, was müßte man wohl sodann, anstatt des Wortes notam, lesen? Vielleicht moram? Denn so viel ist gewiß, daß mora nicht allein den Verlauf der Zeit, ehe etwas geschieht, sondern auch die Hinderung, den

Ἑλικοβλεφαρος, ἁβρα, χαριτων γεμον ἁλσος,
Λευκοβραχιων, τρυφερα, καλλος ἀντικρυς ἐμπνουν,
Το προσωπον καταλευκον, ἡ παρεια ῥοδοχρους,
Το προσωπον ἐπιχαρι, το βλεφαρον ὡραιον,
Καλλος ἀνεπιτηδευτον, ἀβαπτιζον, αὐτοχρων,
Εβαπτε την λευκοτητα ροδοχρια πυρινη,
Ως ει τις τον ἐλεφαντα βαψει λαμπρᾳ πορφυρᾳ.
Δειρη μακρα, καταλευκος, ὁθεν ἐμυθεργηθη
Κυκνογενη την εὐοπτον Ελενην χρηματιζειν. —

Zwiſchenraum von einem zum andern, bedeutet.

Ego inquieta montium jaceam mora, wünſchet ſich der raſende Herkules beim Seneca (v. 1215.), welche Stelle Gronovius ſehr wohl erklärt: Optat se medium jacere inter duas Symplegades, illarum velut moram, impedimentum, obicem; qui eas moretur, vetet aut satis arcte conjungi, aut rursus distrahi. So heißen auch bei eben demſelben Dichter lacertorum morae, ſo viel als juncturae. (Schroederus ad. v. 762.) Thyest.)

so dünkt mich, ich sehe Steine auf einen Berg wälzen, aus welchen auf der Spitze desselben ein prächtiges Gebäude aufgeführt werden soll, die aber alle auf der andern Seite von selbst wieder herabrollen. Was für ein Bild hinterläßt er, dieser Schwall von Worten? Wie sahe Helena nun aus? Werden nicht, wenn tausend Menschen dieses lesen, sich alle tausend eine eigene Vorstellung von ihr machen?

Doch es ist wahr, politische Verse eines Mönches sind keine Poesie. Man höre also den Ariost, wenn er seine bezaubernde Alcina schildert: *)

---

*) Orlando Furioso, Cant. VII. St. 11 — 15.
„Die Bildung ihrer Gestalt war so reizend,
„als nur künstliche Maler sie dichten können.
„Gegen ihr blondes, langes, aufgeknüpftes
„Haar ist kein Gold, das nicht seinen Glanz
„verliere. Ueber ihre zarten Wangen verbrei-
„tete sich die vermischte Farbe der Rosen und
„der Lilien. Ihre fröhliche Stirn, in die ge-
„hörigen Schranken geschlossen, war von glat-
„tem Elfenbein. Unter zwei schwarzen äußerst
„feinen Bogen glänzen zwei schwarze Augen,
„oder vielmehr zwei leuchtende Sonnen, die
„mit Holdseligkeit um sich blickten und sich lang-
„sam drehten. Rings um sie her schien Amor
„zu spielen und zu fliegen; von da schien er
„seinen ganzen Köcher abzuschießen, und die
„Herzen sichtbar zu rauben. Weiter hinab
„steigt die Nase mitten durch das Gesicht, an
„welcher selbst der Neid nichts zu verbessern

Di persona era tanto ben formata,
Quanto mai finger san Pittori industri:

„findet. Unter ihr zeigt sich der Mund, wie „zwischen zwei kleinen Thälern, mit seinem „eigenthümlichen Zinnober bedeckt; hier stehen „zwei Reihen auserlesener Perlen, die eine schöne „sanfte Lippe verschließt und öffnet. Hieraus „kommen die holdseligen Worte, die jedes „rauhe, schändliche Herz erweichen; hier wird „jedes liebliche Lächeln gebildet, welches für „sich schon ein Paradies auf Erden eröffnet. „Weißer Schnee ist der schöne Hals, und Milch „die Brust: der Hals rund, die Brust voll „und breit. Zwei zarte, von Elfenbein ge„ründete Kugeln wallen sanft auf und nieder, „wie die Wellen am äußersten Rande des Ufers, „wenn ein spielender Zephyr die See bestrei„chet. (Die übrigen Theile würde Argus selbst „nicht haben sehen können. Doch war leicht „zu urtheilen, daß das, was versteckt lag, „mit dem, was dem Auge blos stand, über„einstimme.) Die Arme zeigen sich in ihrer „gehörigen Länge, die weiße Hand etwas läng„lich, und schmal in ihrer Breite, durchaus „eben, keine Ader tritt über ihre glatte Flä„che. Am Ende dieser herrlichen Gestalt sieht „man den kleinen, trocknen, gerundeten Fuß. „Die englischen Mienen, die aus dem Him„mel stammen, kann kein Schleier verbergen." — (Nach der Uebersetzung des Herrn Meinhardt in dem Versuche über den Charakter und die Werke der besten Ital. Dicht. B. II. S. 228.)

Con bionda chioma, lunga e annodata,
Oro non è, che piu risplenda, e lustri,
Spargeasi per la guancia delicata
Misto color di rose e di ligustri.
Di terso avo ri o era la fronte lieta,
Che lo spazio finia con giusta meta.

Sotto due negri, e sottilissimi archi
Son due negri occhi, anzi due chiari soli,
Pietosi à riguardar, à mover parchi,
Intorno à cui par ch' Amor scherzi, e voli,
E ch' indi tuta la faretra scarchi,
E che visibilmente i cori involi.
Quindi il naso par mezo il viso scende
Che non trova l'invidia ove l'emende.

Sotto quel sta, quasi fra due vallette,
La bocca sparsa di natio cinabro,
Quivi due filze son di perle elette,
Que chiude, ed apre un bello e dolce labro;
Quindi escon le cortesi parolette,
Da render molle ogni cor rozo e scabro;
Quivi si' forma quel soave riso,
Ch' apre a sua posta in terra il paradiso.

Bianca neve è il bel collo, e 'l petto latte,
Il collo è rondo, il petto colmo e largo;
Due pome acerbe, e pur d'avorio fatte.

Vengono e van, come onda al primo margo,
Quando piacevole aura il mar combatte.
Non patria l'altre parti veder Argo,
Ben si può giudicar, che corrisponde,
A quel ch' appar di suor, quel che s'asconde.

Monstran le braccia sua misura giusta,
E la candida man spesso si vide,
Lunghetta al quanto, e di larghezza angusta,
Dove nè nodo appar, nè vena eccede.
Si vede al fin de la persona augusta
Il breve, asciutto, e ritondetto piede.
Gli angelici sembianti nati in cielo
Non si ponno celar sotto alcun velo.

Milton ſagt bei Gelegenheit des Pandämoniums: einige lobten das Werk, andere den Meiſter des Werks. Das Lob des einen iſt alſo nicht allezeit das Lob des andern. Ein Kunſtwerk kann allen Beifall verdienen, ohne daß ſich zum Ruhme des Künſtlers viel beſonders ſagen läßt. Wiederum kann ein Künſtler mit Recht unſere Bewunderung verlangen, auch wenn ſein Werk uns die völlige Gnüge nicht thut. Dieſes vergeſſe man nie, und es werden ſich öfters ganz widerſprechende Urtheile vergleichen laſſen. Eben wie hier. Dolce, in ſeinem Geſpräche von der Malerei, läßt den Aretino von den angeführten Stanzen des Arioſt ein außeror-

deutliches Aufheben machen;*) ich hingegen wähle sie als ein Exempel eines Gemäldes ohne Gemälde. Wir haben beide Recht. Dolce bewundert darin die Kenntnisse, welche der Dichter von der körperlichen Schönheit zu haben zeiget; ich aber sehe blos auf die Wirkung, welche diese Kenntnisse, in Worte ausgedrückt, auf meine Einbildungskraft haben können. Dolce schließt aus jenen Kenntnissen, daß gute Dichter nicht minder gute Maler sind; und ich aus dieser Wirkung, daß sich das, was die Maler durch Linien und Farben am besten ausdrücken können, durch Worte grade am schlechtesten ausdrücken läßt. Dolce empfiehlt die Schilderung des Ariost allen Malern als das vollkommenste Vorbild einer schönen Frau; und ich empfehle es allen Dichtern als die lehrreichste Warnung, was einem Ariost mißlingen müssen, nicht noch unglücklicher zu versuchen. Es mag seyn, daß wenn Ariost sagt:

Di persona era tanto ben formata
Quanto mai finger san Pittori industri,

er die Lehre von den Proportionen, so wie sie nur immer der fleißigste Künstler in der Natur und aus

*) (Dialogo della Pittura, intitolato l'Aretino - Fiorenze 1735. p. 175.) Se vogliono i Pittori senza fatica trovare un perfetto esempio di bella donna, leggano quelle Stanze del Ariosto, nelle quali egli descrive mirabilmente le bellezze della Feta Alcina: e vedranno parimente quanto i buoni Poëti siano ancora essi Pittori.

den Antiken ſtudieret, vollkommen verſtanden zu haben, dadurch beweiſet.*) Er mag ſich immerhin, in den bloſen Worten:

Spargeasi per la guanzia delicata
Misto color di rose e di ligustri,

als den vollkommenſten Coloriſten, als einen Tizian, zeigen.**) Man mag daraus, daß er das Haar der Alcina nur mit dem Golde vergleicht, nicht aber güldenes Haar nennet, noch ſo deutlich ſchließen, daß er den Gebrauch des wirklichen Goldes in der Farbengebung gemißbilliget.***) Man mag ſogar in ſeiner herabſteigenden Naſe

*) (Ibid.) Ecco, che, quanto alla proportione, l'ingeniosissimo Ariosto assegna la migliore, che sappiano formar le mani de piu excellenti Pittori, usando questa voce industri, per dinotar la diligenza, che conviene al buono artifice.

**) (Ibid. p. 182.) Qui l'Ariosto colorisce, e in questo suo colorire dimostra essere un Titiano.

***) (Ibid. p. 180.) Poteva l'Ariosto nella guisa, che ha detto chioma bionda, dir chioma d'oro: ma gli parve forse, che havrebbe havuto troppo del Poëtico. Da che si puo ritrar, che'l Pittore dee imiter l'oro, e non metterlo (come fanno i Miniatori) nelle sue Pitture, in modo, che si possa dire, que' capelli non sono d'oro, ma par

Quindi il naso per mezo il viso scende,

das Profil jener alten griechischen, und von griechischen Künstlern auch Römern geliehenen Nasen finden.*) Was nutzt alle diese Gelehrsamkeit und Einsicht uns Lesern, die wir eine schöne Frau zu sehen glauben wollen, die wir etwas von der sanften Wallung des Geblüts dabei empfinden wollen, die den wirklichen Anblick der Schönheit begleitet? Wenn der Dichter weiß, aus welchen Verhältnissen eine schöne Gestalt entspringet, wissen wir es darum auch? Und wenn wir es auch wüßten, läßt er uns hier diese Verhältnisse sehen? Oder erleichtert er uns auch nur im geringsten die Mühe, uns ihrer auf eine lebhafte anschauende Art zu erinnern? Eine Stirn, in die gehörigen Schranken geschlossen, la fronte,

Che lo spazio finia con giusta meta;

eine Nase, an welcher selbst der Neid nichts zu bessern findet,

Che non trova l'invidia, ove l'emende;

---

che risplendano, come l'oro. Was Dolce, in dem Nachfolgenden, aus dem Athenäus anführet, ist merkwürdig, nur daß es sich nicht völlig so daselbst findet. Ich rede an einem andern Orte davon.

*) (Ibid. p. 182.) Il naso, che discende giu, havendo peraventura la consideratione a quelle forme de' nasi, che si veggono ne' ritratti delle belle Romane antiche.

eine Hand, etwas länglich und schmal in ihrer Breite,

Lunghetta alquanto, et di larghezza angusta:

was für ein Bild geben diese allgemeine Formeln? In dem Munde eines Zeichenmeisters, der seine Schüler auf die Schönheiten des akademischen Modells aufmerksam machen will, möchten sie noch etwas sagen; denn ein Blick auf dieses Modell, und sie sehen die gehörigen Schranken der fröhlichen Stirn, sie sehen den schönsten Schnitt der Nase, die schmale Breite der niedlichen Hand. Aber bei dem Dichter sehe ich nichts, und empfinde mit Verdruß die Vergeblichkeit meiner besten Anstrengung, etwas sehen zu wollen.

In diesem Punkte, in welchem Virgil dem Homer durch Nichtsthun nachahmen können, ist auch Virgil ziemlich glücklich gewesen. Auch seine Dido ist ihm weiter nichts als pulcherrima Dido. Wenn er ja umständlicher etwas an ihr beschreibet, so ist es ihr reicher Putz, ihr prächtiger Aufzug:

Tandem progreditur — — —
Sidoniam picto chlamydem circumdata limbo:
Cui pharetra ex auro, crines nodantur in aurum,
Aurea purpuream subnectit fibula vestem. *)

*) Aeneid. IV. v. 136.

Wollte man darum auf ihn anwenden, was jener alte Künstler zu einem Lehrlinge sagte, der eine sehr geschmückte Helena gemalt hatte: „da du sie „nicht schön malen können, hast du sie reich ge„malt;" so würde Virgil antworten: „es liegt „nicht an mir, daß ich sie nicht schön malen kön„nen; der Tadel trifft die Schranken meiner Kunst; „mein Lob sey, mich innerhalb dieser Schranken „gehalten zu haben."

Ich darf hier die beiden Lieder des Anakreons nicht vergessen, in welchen er uns die Schönheit seines Mädchens und seines Bathylls zergliedert.*) Die Wendung, die er dabei nimmt, macht alles gut. Er glaubt einen Maler vor sich zu haben, und läßt ihn unter seinen Augen arbeiten. So, sagt er, mache mir das Haar, so die Stirn, so die Augen, so den Mund, so Hals und Busen, so Hüft' und Hände! Was der Künstler nur Theilweise zusammen setzen kann, konnte ihm der Dichter auch nur Theilweise vorschreiben. Seine Absicht ist nicht, daß wir in dieser mündlichen Direction des Malers die ganze Schönheit der geliebten Gegenstände erkennen und fühlen sollen; er selbst empfindet die Unfähigkeit des wörtlichen Ausdrucks, und nimmt eben daher den Ausdruck der Kunst zu Hülfe, deren Täuschung er so sehr erhebet, daß das ganze Lied mehr ein Lobgedicht auf die Kunst, als auf sein Mädchen zu seyn scheinet. Er sieht nicht das Bild, er sieht sie selbst, und glaubt, daß es

*) Od. XXVIII. XXIX.

es nun eben den Mund zum Reden eröffnen werde:

Απεχει· βλεπω γαρ αὐτην.
Ταχα, κηρε, και λαλησεις.

Auch in der Angabe des Bathyllis, iſt die Anpreiſung des ſchönen Knaben mit der Anpreiſung der Kunſt und des Künſtlers ſo in einander geflochten, daß es zweifelhaft wird, wem zu Ehren Anakreon das Lied eigentlich beſtimmt habe. Er ſammelt die ſchönſten Theile aus verſchiednen Gemälden, an welchen eben die vorzügliche Schönheit dieſer Theile das Charakteriſtiſche war; den Hals nimmt er von einem Adonis, Bruſt und Hände von einem Merkur, die Hüfte von einem Pollux, den Bauch von einem Bacchus; bis er den ganzen Bathyll in einem vollendeten Apollo des Künſtlers erblickt.

Μετα δε προσωπον ἐχω,
Τον Αδωνιδος παρελθων,
Ελεφαντινος τραχηλος·
Μεταμαζιον δε ποιει
Διδυμας δε χειρας Ερμε,
Πολυδευκεος δε μηρας,
Διονυσιην δε νηδυν — —
Τον Απολλωνα δε τετον
Καθελων, ποιει Βαθυλλον.

So weiß auch Lucian von der Schönheit der Panthea anders keinen Begriff zu machen, als durch Verweiſung auf die ſchönſten weiblichen Bildſäulen

alter Künstler.*) Was heißt aber dieses sonst, als bekennen, daß die Sprache vor sich selbst hier ohne Kraft ist; daß die Poesie stammelt und die Beredsamkeit verstummet, wenn ihnen nicht die Kunst noch einigermaßen zur Dollmetscherin dienet?

XXI.

Aber verliert die Poesie nicht zu viel, wenn man ihr alle Bilder körperlicher Schönheit *nehmen* will? — Wer will ihr die nehmen? Wenn man ihr einen einzigen Weg zu verleiden sucht, auf welchem sie zu solchen Bildern zu gelangen gedenket, indem sie die Fußtapfen einer verschwisterten Kunst aufsucht, in denen sie ängstlich herumirret, ohne jemals mit ihr das gleiche Ziel zu erreichen: verschließt man ihr darum auch jeden andern Weg, wo die Kunst hinwiederum ihr nachsehen muß?

Eben der Homer, welcher sich aller stückweisen Schilderung körperlicher Schönheiten so geflissentlich enthält, von dem wir kaum einmal im Vorbeigehen erfahren, daß Helena weiße Arme **) und schönes Haar ***) gehabt; eben der Dichter weiß

*) *Εικονες* §. 3. T. II. p. 461. Edit. Reiz.

**) Iliad. *Γ.* v. 121.

***) Ibid. v. 329.

dessen ungeachtet uns von ihrer Schönheit einen Begriff zu machen, der alles weit übersteiget, was die Kunst in dieser Absicht zu leisten im Stande ist. Man erinnere sich der Stelle, wo Helena in die Versammlung der Aeltesten des Trojanischen Volkes tritt. Die ehrwürdigen Greise sehen sie, und einer sprach zu dem andern: *)

Ου νεμεσις, Τρωας και ευκνημιδας Αχαιους
Τοιη δ' αμφι γυναικι πολυν χρονον αλγεα
πασχειν·
Αινως αθανατησι θεης εις ωπα εοικεν.

Was kann eine lebhaftere Idee von Schönheit gewähren, als das kalte Alter sie des Krieges wohl werth erkennen lassen, der so viel Blut und so viele Thränen kostet?

Was Homer nicht nach seinen Bestandtheilen beschreiben konnte, läßt er uns in seiner Wirkung erkennen. Malet uns, Dichter, das Wohlgefallen, die Zuneigung, die Liebe, das Entzücken, welches die Schönheit verursachet, und ihr habt die Schönheit selbst gemalet. Wer kann sich den geliebten Gegenstand der Sappho, bei dessen Erblickung sie Sinne und Gedanken zu verlieren bekennet, als häßlich denken? Wer glaubt nicht die schönste vollkommenste Gestalt zu sehen, sobald er mit dem Gefühle sympathisiret, welches nur eine solche Gestalt erregen kann? Nicht weil uns Ovid den

*) Ibid. v. 156 — 58.

schönen Körper seines Lesbia Theil vor Theil zeiget:

Quos humeros, quales vidi tetigique lacertos!
Forma papillarum quam fuit apta premi!
Quam castigato planus sub pectore venter!
Quantum et quale latus, quam juvenile femur!

sondern weil er es mit der wollüstigen Trunkenheit thut, nach der unsere Sehnsucht so leicht zu erwecken ist, glauben wir eben des Anblickes zu genießen, den er genoß.

Ein andrer Weg, auf welchem die Poesie die Kunst in Schilderung körperlicher Schönheit wiederum einholet, ist dieser, daß sie Schönheit in Reiz verwandelt. Reiz ist Schönheit in Bewegung, und eben darum dem Maler weniger bequem als dem Dichter. Der Maler kann die Bewegung nur errathen lassen, in der That aber sind seine Figuren ohne Bewegung. Folglich wird der Reiz bei ihm zur Grimasse. Aber in der Poesie bleibt er, was er ist; ein transitorisches Schönes, das wir wiederholt zu sehen wünschen. Es kömmt und geht; und da wir uns überhaupt einer Bewegung leichter und lebhafter erinnern können, als bloser Formen oder Farben: so muß der Reiz in dem nämlichen Verhältnisse stärker auf uns wirken, als die Schönheit. Alles, was noch in dem Gemälde der Alcina gefällt und rühret, ist Reiz. Der Eindruck,

den ihre Augen machen, kömmt nicht daher, daß sie schwarz und feurig sind, sondern daher, daß sie,

Pietosi à riguardar, à mover parchi,

mit Holdseligkeit um sich blicken, und sich langsam drehen; daß Amor sie umflattert und seinen ganzen Köcher aus ihnen abschießt. Ihr Mund entzücket, nicht weil von eigenthümlichem Zinnober bedeckte Lippen zwei Reihen auserlesener Perlen verschließen; sondern weil hier das liebliche Lächeln gebildet wird, welches, für sich schon, ein Paradies auf Erden eröffnet; weil er es ist, aus dem die freundlichen Worte tönen, die jedes rauhe Herz erweichen. Ihr Busen bezaubert, weniger weil Milch und Elfenbein und Aepfel uns seine Weiße und niedliche Figur vorbilden, als vielmehr weil wir ihn sanft auf- und niederwallen sehen, wie die Wellen am äußersten Rande des Ufers, wenn ein spielender Zephyr die See bestreitet:

Due pome acerbe, e pur d'avorio fatte,
Vengono e van, come onda al primo margo,
Quando piacevole aura il mar combatte.

Ich bin versichert, daß lauter solche Züge des Reizes, in eine oder zwei Stanzen zusammengedränget, weit mehr thun würden, als die fünfe alle, in welche sie Ariost zerstreuet und mit kalten Zügen der schönen Form, viel zu gelehrt für unsere Empfindungen, durchflochten hat.

Selbst Anakreon wollte lieber in die anscheinende Unschicklichkeit verfallen, eine Unthulichkeit von dem Maler zu verlangen, als das Bild seines Mädchens nicht mit Reiz beleben.

Τρυφερὸν δ' ἐσω γενειὸν,
Περι λυγδινῳ τραχηλῳ
Χαριτες πετοιντο πασαι.

Ihr ſanftes Kinn, befiehlt er dem Künſtler, ihren marmornen Nacken laß alle Grazien umflattern! Wie das? Nach dem genaueſten Wortverſtande? Der iſt keiner maleriſchen Ausführung fähig. Der Maler konnte dem Kinne die ſchönſte Rundung, das ſchönſte Grübchen, Amoris digitulo impressum (denn das ἐσω ſcheinet mir ein Grübchen andeuten zu wollen) — er konnte dem Halſe die ſchönſte Carnation geben; aber weiter konnte er nichts. Die Wendungen dieſes ſchönen Halſes, das Spiel der Muskeln, durch das jenes Grübchen bald mehr bald weniger ſichtbar wird, der eigentliche Reiz, war über ſeine Kräfte. Der Dichter ſagte das höchſte, wodurch uns ſeine Kunſt die Schönheit ſinnlich zu machen vermag, damit auch der Maler den höchſten Ausdruck in ſeiner Kunſt ſuchen möge. Ein neues Beiſpiel zu der obigen Anmerkung, daß der Dichter, auch wenn er von Kunſtwerken redet, dennoch nicht verbunden iſt, ſich mit ſeiner Beſchreibung in den Schranken der Kunſt zu halten.

XXII.

Zeuxis malte eine Helena, und hatte das Herz, jene berühmte Zeilen des Homers, in welchen die entzückten Greiſe ihre Empfindung bekennen, darunter zu ſetzen. Nie ſind Malerei und

Poeſie in einen gleichern Wettſtreit gezogen worden. Der Sieg blieb unentſchieden, und beide verdienten gekrönet zu werden.

Denn ſo wie der weiſe Dichter uns die Schönheit, die er nach ihren Beſtandtheilen nicht ſchildern zu können fühlte, blos in ihrer Wirkung zeigte: ſo zeigte der nicht minder weiſe Maler uns die Schönheit nach nichts als ihren Beſtandtheilen, und hielt es ſeiner Kunſt für unanſtändig, zu irgend einem andern Hülfsmittel Zuflucht zu nehmen. Sein Gemälde beſtand aus der einzigen Figur der Helena, die nackend da ſtand. Denn es iſt wahrſcheinlich, daß es eben die Helena war welche er für die zu Crotona malte. *)

Man vergleiche hiermit Wundershalber das Gemälde, welches Caylus dem neuern Künſtler aus jenen Zeilen des Homers vorzeichnet; „Helena, mit „einem weißen Schleier bedeckt, erſcheinet mitten „unter verſchiedenen alten Männern, in deren Zahl „ſich auch Priamus befindet, der an den Zeichen „ſeiner Königlichen Würde zu erkennen iſt. Der „Artiſt muß ſich beſonders angelegen ſeyn laſſen, „uns den Triumph der Schönheit in den gierigen „Blicken und in allen den Aeußerungen einer ſtau„nenden Bewunderung auf den Geſichtern dieſer „kalten Greiſe empfinden zu laſſen. Die Scene „iſt über einem von den Thoren der Stadt. Die

*) Val. Maximus lib. III. cap. 7. Dionysius Halicarnass. Art. Rhet. cap. 12. περι λογων ἐξετασεως.

„Vertiefung des Gemäldes kann sich in den freien „Himmel oder gegen höhere Gebäude der Stadt „verlieren; jenes würde kühner lassen, eines aber „ist so schicklich wie das andere."

Man denke sich dieses Gemälde von dem größten Meister unserer Zeit ausgeführet, und stelle es gegen das Werk des Zeuxis. Welches wird den wahren Triumph der Schönheit zeigen? Dieses, wo ich ihn selbst fühle, oder jenes, wo ich ihn aus den Grimassen gerührter Graubärte schließen soll? Turpe senilis amor; ein gieriger Blick macht das ehrwürdigste Gesicht lächerlich, und ein Greis, der jugendliche Begierden verräth, ist sogar ein ekler Gegenstand. Den Homerischen Greisen ist dieser Vorwurf nicht zu machen; denn der Affekt, den sie empfinden, ist ein augenblicklicher Funke, den ihre Weisheit sogleich erstickt; nur bestimmt, der Helena Ehre zu machen, aber nicht sie selbst zu schänden. Sie bekennen ihr Gefühl, und fügen sogleich hinzu:

Αλλα και ὡς, τοιη περ ἐυσ', ἐν νηυσι νεεσθω,
Μηδ' ἡμιν τεκεεσσι τ' ὀπισσω πημα λιποιτο.

Ohne diesen Entschluß wären es alte Gecke; wären sie das, was sie in dem Gemälde des Caylus erscheinen. Und worauf richten sie denn da ihre gierigen Blicke? Auf eine vermummte, verschleierte Figur. Das ist Helena? Es ist mir unbegreiflich, wie ihr Caylus hier den Schleier lassen können. Zwar Homer giebt ihr denselben ausdrücklich:

Αυτικα δ' ἀργεννησι καλυψαμενη ὀθονησσι
Πρωϊ' ἐκ θαλαμοιο — —

aber, um über die Straßen damit zu gehen; und wenn auch schon bei ihm die Alten ihre Bewunderung zeigen, noch ehe sie den Schleier wieder abgenommen oder zurückgeworfen zu haben scheinet, so war es nicht das erstemal, daß sie die Alten sehen; ihr Bekenntniß durfte also nicht aus dem jetzigen augenblicklichen Anschauen entstehen, sondern sie konnten schon oft empfunden haben, was sie zu empfinden bei dieser Gelegenheit nur zum erstenmal bekannten. In dem Gemälde findet so etwas nicht statt. Wenn ich hier entzückte Alte sehe, so will ich auch zugleich sehen, was sie in Entzückung setzt; und ich werde äußerst betroffen, wenn ich weiter nichts, als, wie gesagt, eine vermummte, verschleierte Figur wahrnehme, die sie brünstig angaffen. Was hat dieses Ding von der Helena? Ihren weißen Schleier, und etwas von ihrem proportionirten Umrisse, so weit Umriß unter Gewändern sichtbar werden kann. Doch vielleicht war es auch des Grafen Meynung nicht, daß ihr Gesicht verdeckt seyn sollte, und er nennet den Schleier blos als ein Stück ihres Anzuges. Ist dieses (seine Worte sind einer solchen Auslegung nicht wohl fähig: Helene couverte d'une voile blanc) so entstehet eine andere Verwunderung bei mir: er empfiehlt dem Artisten sorgfältig den Ausdruck auf den Gesichtern der Alten; nur über die Schönheit in dem Gesichte der Helena verliert er kein Wort. Diese sittsame Schönheit, im Auge den feuchten Schimmer einer reuenden Thräne, furchtsam sich

nähernd — Wie? Ist die höchste Schönheit unsern Künstlern so etwas geläufiges, daß sie auch nicht daran erinnert zu werden brauchen? Oder ist Ausdruck mehr als Schönheit? Und sind wir auch in Gemälden schon gewohnt, so wie auf der Bühne, die häßlichste Schauspielerin für eine entzückende Prinzessin gelten zu lassen, wenn ihr Prinz nur recht warme Liebe gegen sie zu empfinden äußert?

In Wahrheit; das Gemälde des Caylus würde sich gegen das Gemälde des Zeuxis, wie Pantomime zur erhabensten Poesie verhalten.

Homer ward vor Alters unstreitig *fleißiger* gelesen, als jetzt. Dennoch findet man so gar vieler Gemälde nicht erwähnet, welche die alten Künstler aus ihm gezogen hätten.*) Nur den Fingerzeig des Dichters auf besondere körperliche Schönheiten scheinen sie fleißig genutzt zu haben; diese malten sie; und in diesen Gegenständen fühlten sie wohl, war es ihnen allein vergönnet, mit dem Dichter wetteifern zu wollen. Außer der Helena hatte Zeuxis auch die Penelope gemalt; und des Apelles Diana war die Homerische in Begleitung ihrer Nymphen. Bei dieser Gelegenheit will ich erinnern, daß die Stelle des Plinius, in welcher von der letztern die Rede ist, einer Verbesserung bedarf.**) Handlungen aber aus dem Homer zu

*) Fabricii Biblioth. Graec. lib. II. cap. 6. p. 345.

**) Plinius sagt von dem Apelles: (Libr. XXXV.

malen, blos weil ſie eine reiche Compoſition, vorzügliche Contraſte, künſtliche Beleuchtungen darbie-

---

sect. 36. p. 698. Edit. Hard.) Fecit et Dianam sacrificantium virginum choro mixtam: quibus vicisse Homeri versus videtur id ipsum describentis. Nichts kann wahrer, als dieſer Lobſpruch geweſen ſeyn. Schöne Nymphen um eine ſchöne Göttin her, die mit der ganzen majeſtätiſchen Stirne über ſie hervorragt, ſind freilich ein Vorwurf, der der Malerei angemeſſener iſt, als der Poeſie. Das sacrificantium nur iſt mir höchſt verdächtig. Was macht die Göttin unter opfernden Jungfrauen? Und iſt dieſes die Beſchäftigung, die Homer den Geſpielinnen der Diane giebt? Mit nichten; ſie durchſtreifen mit ihr Berge und Wälder, ſie jagen, ſie ſpielen, ſie tanzen (Odyss. Z. v. 102 — 106.):

Οιη δ' Αρτεμις εἰσι κατ' ὄρεος ἰοχεαιρα
Η κατα Τηϋγετον περιμηκετον, ἠ
Ερυμανθον,
Τερπομενη καπροισι και ὠκειης
ἐλαφοισι·
Τῃ δε θ' ἁμα Νυμφαι, κυραι Διος
Αιγιοχοιο,
Αγρονομοι παιζουσι· — — — —

Plinius wird alſo nicht sacrivantium, er wird venantium, oder etwas ähnliches geſchrieben haben; vielleicht sylvis vagantium, welche

ten, schien der Geschmack der alten Artisten nicht zu seyn; und konnte es nicht seyn, so lange sich

---

Verbesserung die Anzahl der veränderten Buchstaben ungefähr hätte. Dem παιζουσι beim Homer würde saltantium am nächsten kommen, und auch Virgil läßt in seiner Nachahmung dieser Stelle die Diana mit ihren Nymphen tanzen (Aeneid. I. v. 497. 98.):

Qualis in Eurotae ripis, aut per juga Cynthi
Exercet Diana choros — —

Spence hat hierbei einen seltsamen Einfall (Polymetis Dial. VIII. p. 102.): This Diana, sagt er, both in the picture and in the descriptions, was the Diana Venatrix, tho' she was not represented either by Virgil, or Apelles, or Homer, as hunting with her Nymphs; but as employed with them in that sort of dances, which of old were regarded as very solemn acts of devotion. In einer Anmerkung fügt er hinzu: The expression of παιζειν, used by Homer on this occasion, is scarce proper for hunting; as that of, Choros excercere, in Virgil, should be understood of the religious dances of old, because dancing, in the old Roman idea of it, was indecent even for men, in public; unless it were the sord of dances used in honour of Mars, or Bacchus, or some other of their gods. Spence will nämlich jene feierliche Tänze ver-

noch die Kunst in den engern Grenzen ihrer höchsten Bestimmung hielt. Sie nährten sich dafür mit dem Geiste des Dichters; sie füllten ihre Einbildungskraft mit seinen erhabensten Zügen; das Feuer seines Enthusiasmus entflammte den ihrigen; sie sahen und empfanden wie er: und so wurden ihre Werke Abdrücke der Homerischen, nicht in dem Verhältnisse eines Portraits zu seinem Originale,

---

standen wissen, welche bei den Alten mit unter die gottesdienstlichen Handlungen gerechnet wurden. Und daher, meynet er, brauche denn auch Plinius das Wort sacrificare: It is in consequence of this that Pliny, in speaking of Diana's Nymphs on this very occasion, uses the word, sacrificare, of them; which quite determines these dances of theirs to have been of the religious kind. Er vergißt, daß bei dem Virgil die Diana selbst mit tanzet: exercet Diana choros. Sollte nun dieser Tanz ein gottesdienstlicher Tanz seyn: zu wessen Verehrung tanzte ihn die Diana? zu ihrer eigenen? Oder zur Verehrung einer andern Gottheit? Beides ist widersinnig. Und wenn die alten Römer das Tanzen überhaupt einer ernsthaften Person nicht für sehr anständig hielten, mußten darum ihre Dichter die Gravität ihres Volkes auch in die Sitten der Götter übertragen, die von den ältern griechischen Dichtern ganz anders festgesetzet waren? Wenn Horaz von der Venus sagt (Od. IV. lib. I):

sondern in dem Verhältnisse eines Sohnes zu seinem Vater; ähnlich, aber verschieden. Die Aehnlichkeit liegt öfters nur in einem einzigen Zuge; die übrigen alle haben unter sich nichts gleiches, als daß sie mit dem ähnlichen Zuge in dem einen sowohl als in dem andern harmoniren.

Da übrigens die Homerischen Meisterstücke der Poesie älter waren, als irgend ein Meisterstück der Kunst; da Homer die Natur eher mit einem malerischen Auge betrachtet hatte, als ein Phidias und Apelles: so ist es nicht zu verwundern, daß die Artisten verschiedene ihnen besonders nützliche Bemerkungen, ehe sie Zeit hatten, sie in der Natur selbst zu machen, schon bei dem Homer gemacht fanden, wo sie dieselben begierig ergriffen, um durch den Homer die Natur nachzuahmen. Phidias bekannte, daß die Zeilen: *)

Η, και κυανεησιν ἐπ' ὀφρυσι νευσε Κρονιων·

Jam Cytherea choros ducit Venus, imminente luna:
Junctaeque Nymphis Gratiae decentes
Alterno terram quatiunt pede — —

waren dieses auch heilige gottesdienstliche Tänze? Ich verliere zu viele Worte über eine solche Grille.

*) Iliad. A. v. 528. Valerius Maximus lib. III. cap. 7.

Αμβροσιαι δ' ἀρα χαιται ἐπερρωσαντο ἀνακτος,
Κρατος ἀπ' ἀθανατοιο· μεγαν δ' ἐλελιξεν Ολυμπον·

ihm bei seinem Olympischen Jupiter zum Vorbilde gedienet, und daß ihm nur durch ihre Hülfe ein göttliches Antlitz, propemodum ex ipso coelo petitum, gelungen sey. Wem dieses nichts mehr gesagt heißt, als daß die Phantasie des Künstlers durch das erhabene Bild des Dichters befeuert, und eben so erhabener Vorstellungen fähig gemacht worden, der, dünkt mich, übersieht das Wesentlichste, und begnügt sich mit etwas ganz allgemeinem, wo sich, zu einer weit gründlichern Befriedigung, etwas sehr specielles angeben läßt. So viel ich urtheile, bekannte Phidias zugleich, daß er in dieser Stelle zuerst bemerkt habe, wie viel Ausdruck in den Augenbraunen liege, quanta pars animi*) sich in ihnen zeige. Vielleicht, daß sie ihn auch auf das Haar mehr Fleiß zu wenden bewog, um das einigermaßen auszudrücken, was Homer ambrosisches Haar nennet. Denn es ist gewiß, daß die alten Künstler vor dem Phidias das Sprechende und Bedeutende der Mienen wenig verstanden, und besonders das Haar sehr vernachlässiget hatten. Noch Myron war in beiden Stücken tadelhaft, wie Plinius anmerkt,**) und nach eben

*) Plinius lib. X. sect. 51. p. 616., Edit. Hard.

**) Idem lib. XXXIV. sect. 19. p. 651. Ipse

demselben war Pythagoras Leontinus der erste, der sich durch ein zierliches Haar hervorthat. *) Was Phidias aus dem Homer lernte, lernten die andern Künstler aus den Werken des Phidias.

Ich will noch ein Beispiel dieser Art anführen, welches mich allezeit sehr vergnügt hat. Man erinnere sich, was Hogarth über den Apollo zu Belvedere anmerkt. **) „Dieser Apollo," sagt er, „und der Antinous sind beide in eben demselben „Pallaste zu Rom zu sehen. Wenn aber Antinous „den Zuschauer mit Verwunderung erfüllet, so se„het ihn der Apollo in Erstaunen; und zwar, wie „sich die Reisenden ausdrücken, durch einen *Anblick*, „welcher etwas mehr als menschliches *zeiget*, wel„ches sie gemeiniglich gar nicht zu beschreiben im „Stande sind. Und diese Wirkung ist, sagen sie, „um desto bewundernswürdiger, da, wenn man es „untersucht, das Unproportionirliche daran auch ei„nem gemeinen Auge klar ist. Einer der besten „Bildhauer, welche wir in England haben, der „neulich dahin reisete, diese Bildsäule zu sehen, „be-

---

tamen corporum tenus curiosus, animi sensus non expressisse videtur, capillum quoque et pubem non emendatius fecisse, quam rudis antiquitas instituisset.

*) Ibid. Hic primus nervos et venas expressit, capillumque diligentius.

**) Zergliederung der Schönheit. S. 47. Berl. Ausg.

„bekräftigte mir das, was jetzt gesagt worden, be-
„sonders, daß die Füße und Schenkel, in Anse-
„hung der obern Theile, zu lang und breit sind.
„Und Andreas Sacchi, einer der größten Italieni-
„schen Maler, scheinet eben dieser Meynung gewe-
„sen zu seyn, sonst würde er schwerlich (in einem
„berühmten Gemälde, welches jetzt in England ist) sei-
„nem Apollo, wie er den Tonkünstler Pasquillini krö-
„net, das völlige Verhältniß des Antinous gege-
„ben haben, da er übrigens wirklich eine Copie von
„dem Apollo zu seyn scheinet. Ob wir gleich an
„sehr großen Werken oft sehen, daß ein geringerer
„Theil aus der Acht gelassen worden, so kann
„dieses doch hier der Fall nicht seyn; denn an ei-
„ner schönen Bildsäule ist ein richtiges Verhältniß
„eine von ihren wesentlichen Schönheiten. Daher
„ist zu schließen, daß diese Glieder mit Fleiß müs-
„sen verlängert worden seyn, sonst würde es leicht
„haben vermieden werden können. Wenn wir also
„die Schönheiten dieser Figur durch und durch un-
„tersuchen, so werden wir mit Grunde urtheilen,
„daß das, was man bisher für unbeschreiblich vor-
„trefflich an ihrem allgemeinen Anblicke gehalten,
„von dem hergerühret hat, was ein Fehler in einem
„Theile derselben zu seyn geschienen." — Alles
dieses ist sehr einleuchtend; und schon Homer, füge
ich hinzu, hat es empfunden und angedeutet, daß
es ein erhabenes Ansehen giebt, welches blos aus
diesem Zusatze von Größe in den Abmessungen der
Füße und Schenkel entspringet. Denn wenn An-
tenor die Gestalt des Ulysses mit der Gestalt des
Menelaus vergleichen will, so läßt er ihn sagen: *)

*) Iliad. Γ. v. 210. 211.

Σταντων μεν, Μενελαος ὑπειρεχεν εὐρεας ὠμους,
Αμφω δ' ἑζομενω, γεραρωτερος ἡεν Οδυσσευς.

„Wann beyde ſtanden, ſo ragte Menelaus mit den „breiten Schultern hoch hervor; wann aber beyde „ſaßen, war Ulyſſes der anſehnlichere." Da Ulyſſes alſo das Anſehen im Sitzen gewann, welches Menelaus im Sitzen verlor, ſo iſt das Verhältniß leicht zu beſtimmen, welches beider Oberleib zu den Füßen und Schenkeln gehabt. Ulyſſes hatte einen Zuſatz von Größe in den Proportionen des erſtern, Menelaus in den Proportionen der letztern.

XXIII.

Ein einziger unſchicklicher Theil kann die übereinſtimmende Wirkung vieler zur Schönheit ſtören. Doch wird der Gegenſtand darum noch nicht häßlich. Auch die Häßlichkeit erfodert mehrere unſchickliche Theile, die wir ebenfalls auf einmal müſſen überſehen können, wenn wir dabey das Gegentheil von dem empfinden ſollen, was uns die Schönheit empfinden läßt.

Sonach würde auch die Häßlichkeit ihrem Weſen nach kein Vorwurf der Poeſie ſeyn können; und dennoch hat Homer die äußerſte Häßlichkeit in

dem Thersites geschildert, und sie nach ihren Theilen neben einander geschildert. Warum war ihm bey der Häßlichkeit vergönnet, was er bey der Schönheit so einsichtsvoll sich selbst untersagte? Wird die Wirkung der Häßlichkeit durch die auf einander folgende Enumeration ihrer Elemente nicht eben sowohl gehindert, als die Wirkung der Schönheit durch die ähnliche Enumeration ihrer Elemente vereitelt wird?

Allerdings wird sie das; aber hierin liegt auch die Rechtfertigung des Homer. Eben weil die Häßlichkeit in der Schilderung des Dichters zu einer minder widerwärtigen Erscheinung körperlicher Unvollkommenheiten wird, und gleichsam, von der Seite ihrer Wirkung, Häßlichkeit zu seyn aufhöret, wird sie dem Dichter brauchbar; und was er vor sich selbst nicht nutzen kann, nützt er als ein Ingredienz, um gewisse vermischte Empfindungen hervorzubringen und zu verstärken, mit welchen er uns, in Ermangelung reinangenehmer Empfindungen, unterhalten muß.

Diese vermischte Empfindungen sind das Lächerliche und das Schreckliche.

Homer macht den Thersites häßlich, um ihn lächerlich zu machen. Er wird aber nicht durch seine bloße Häßlichkeit lächerlich; denn Häßlichkeit ist Unvollkommenheit, und zu dem Lächerlichen wird ein Contrast von Vollkommenheiten und Unvollkommenheiten erfordert. *) Dieses ist die Er-

*) Philos. Schriften des Herrn Moses Mendelssohn. Theil II. Seite 23.

klärung meines Freundes, zu der ich hinzusetzen möchte, daß dieser Contrast nicht zu krall und zu schneidend seyn muß, daß die Opposita, um in der Sprache der Maler fortzufahren, von der Art seyn müssen, daß sie sich in einander verschmelzen lassen. Der weise und rechtschaffene Aesop wird dadurch, daß man ihm die Häßlichkeit des Thersites gegeben, nicht lächerlich. Es war eine alberne Mönchsfratze, das Γελοιον seiner lehrreichen Mährchen, vermittelst der Ungestaltheit, auch in seine Person verlegen zu wollen. Denn ein mißgebildeter Körper und eine schöne Seele sind wie Oel und Essig, die, wenn man sie schon in einander schlägt, für den Geschmack doch immer getrennet bleiben. Sie gewähren kein Drittes; der Körper erweckt Verdruß, die Seele Wohlgefallen; jedes das seine für sich. Nur wenn der mißgebildete Körper zugleich gebrechlich und kränklich ist, wenn er die Seele in ihren Wirkungen hindert, wenn er die Quelle nachtheiliger Vorurtheile gegen sie wird: alsdann fließen Verdruß und Wohlgefallen in einander; aber die neue daraus entspringende Erscheinung ist nicht Lachen, sondern Mitleid, und der Gegenstand, den wir ohne dieses nur hochgeachtet hätten, wird interessant. Der mißgebildete gebrechliche Pope mußte seinen Freunden weit interessanter seyn, als der schöne und gesunde Wicherley den seinigen. — So wenig aber Thersites durch die bloße Häßlichkeit lächerlich wird, eben so wenig würde er es ohne dieselbe seyn. Die Häßlichkeit; die Uebereinstimmung dieser Häßlichkeit mit seinem Charakter; der Widerspruch, den beide mit der Idee machen, die er von seiner eigenen Wichtigkeit heget; die un-

schädliche, ihn allein demüthigende Wirkung seines boshaften Geschwätzes; alles muß zusammen zu diesem Zwecke wirken. Der letztere Umstand ist das Ου φθαρτικον, welches Aristoteles *) unumgänglich zu dem Lächerlichen verlanget; so wie es auch mein Freund zu einer nothwendigen Bedingung macht, daß jener Contrast von keiner Wichtigkeit seyn, und uns nicht sehr interessiren müsse. Denn man nehme auch nur an, daß dem Thersites selbst seine hämische Verkleinerung des Agamemnon theuer zu stehen gekommen wäre, daß er sie, anstatt mit ein Paar blutigen Schwielen, mit dem Leben bezahlen müssen: und wir würden aufhören, über ihn zu lachen. Denn dieses Scheusal von einem Menschen ist doch ein Mensch, dessen Vernichtung uns stets ein größeres Uebel scheinet, als alle seine Gebrechen und Laster. Um die Erfahrung hiervon zu machen, lese man sein Ende bey dem Quintus Calaber. **) Achilles bedauert die Penthesilea getödtet zu haben: die Schönheit in ihrem Blute, so tapfer vergossen, fodert die Hochachtung und das Mitleid des Helden; und Hochachtung und Mitleid werden Liebe. Aber der schmähsüchtige Thersites macht ihm diese Liebe zu einem Verbrechen. Er eifert wider die Wollust, die auch den wackersten Mann zu Unsinnigkeiten verleite,

— — — ἠτ' ἀφρονα φωτα τιθησι
Και πινιτον περ ἐοντα. — — — —

*) De Poëtica cap. V.

**) Paralipom. lib. I. v. 720 — 775.

Achilles ergrimmt, und ohne ein Wort zu verſetzen, ſchlägt er ihn ſo unſanft zwiſchen Back und Ohr, daß ihm Zähne und Blut und Seele mit eins aus dem Halſe ſtürzen. Zu grauſam! Der jachzornige mörderiſche Achilles wird mir verhaßter, als der tückiſche knurrende Therſites; das Freudengeſchrey, welches die Griechen über dieſe That erheben, beleidiget mich; ich trete auf die Seite des Diomedes, der ſchon das Schwert zucket, ſeinen Anverwandten an dem Mörder zu rächen; denn ich empfinde es, daß Therſites auch mein Anverwandter iſt, ein Menſch.

Geſetzt aber auch, die Verhetzungen des Therſites wären in Meuterei ausgebrochen, das aufrühreriſche Volk wäre wirklich zu Schiffe gegangen, und hätte ſeine Heerführer verrätheriſch zurückgelaſſen, die Heerführer wären hier einem rachſüchtigen Feinde in die Hände gefallen, und dort hätte ein göttliches Strafgericht über Flotte und Volk ein gänzliches Verderben verhangen: wie würde uns alsdann die Häßlichkeit des Therſites erſcheinen? Wenn unſchädliche Häßlichkeit lächerlich werden kann, ſo iſt ſchädliche Häßlichkeit allezeit ſchrecklich. Ich weiß dieſes nicht beſſer zu erläutern, als mit ein Paar vortrefflichen Stellen des Shakeſpeare. Edmund, der Baſtard des Grafen von Gloceſter, im König Lear, iſt kein geringerer Böſewicht, als Richard, Herzog von Gloceſter, der ſich durch die abſcheulichſten Verbrechen den Weg zum Throne bahnte, den er unter den Namen: Richard der Dritte, beſtieg. Aber wie kömmt es, daß jener bey weitem nicht ſo viel Schaudern und Entſetzen

erweckt, als dieſer? Wenn ich den Baſtard ſagen höre: *)

Thou, Nature, art my Goddeſs, to thy Law
My services are bound; wherefore should I
Stand in the Plage of Custom, and permit
The curtesie of Nations to deprive me,
For that I am some twelve, or fourteen Moonshines
Lag of a Brother? Why Bastard? wherefore base?
When my dimensions are as well compact,
My mind as gen'rous, and my shape as true
As honest Madam's Issue? Why brand they thus
With base? with baseneſs? bastardy, base? base?
Who, in the lusty stealth of Nature, take
More composition and fierce quality,
Than doth, within a dull, stale, tired Bed,
Go to creating a whole tribe of Fops,
Got 'tween a-sleap and wake?

*) King Lear. Act. I. Sc. VI.

ſo höre ich einen Teufel, aber ich ſehe ihn in der Geſtalt eines Engels des Lichts. Höre ich hingegen den Grafen von Gloceſter ſagen: *)

But I, that am not shap'd sor sportive Tricks,
Nor made to court a am'rous looking-glass,
I, that am rudely stampt, and want Love's Majesty,
To strut before a wanton, ambling Nymph,
I, that am curtail'd of this fair proportion,
Cheated of feature by dissembling nature,
Deform'd unfinish'd, sent before my time
Into this breathing world, scarce half made up,
And that so lamely and unfashionably,
That dogs bark at me, as I halt by them:
Why I (in this weak piping time of Peace)
Have no delight to pass away the time;
Unless to spy my shadow in the sun,
And descant on mine own deformity.
And therefore, since I cannot prove a Lover,

*) The Life and Death of Richard III. Act I. Sc. I.

To entertain these fair well-spoken
days,
I am determined, to prove a Villain?

so höre ich einen Teufel und sehe einen Teufel; in einer Gestalt, die der Teufel allein haben sollte.

XXIV.

So nutzt der Dichter die Häßlichkeit der Formen: welchen Gebrauch ist dem Maler davon zu machen vergönnet?

Die Malerey, als nachahmende Fertigkeit, kann die Häßlichkeit ausdrücken: die Malerey, als schöne Kunst, will sie nicht ausdrücken. Als jener, gehören ihr alle sichtbaren Gegenstände zu: als dieser, schließt sie sich nur auf diejenigen sichtbaren Gegenstände ein, welche angenehme Empfindungen erwecken.

Aber gefallen nicht auch die unangenehmen Empfindungen in der Nachahmung? Nicht alle. Ein scharfsinniger Kunstrichter *) hat dieses bereits von dem Ekel bemerkt. „Die Vorstellungen der „Furcht", sagt er, „der Traurigkeit, des Schre„ckens, des Mitleids u. s. w. können nur Unluſt

*) Briefe, die neueste Litteratur betreffend. Th. V. Seite 107.

„erregen, in so weit wir das Uebel für wirklich „halten. Diese können also durch die Erinnerung, „daß es ein künstlicher Betrug sey, in angenehme „Empfindungen aufgelöset werden. Die widrige „Empfindung des Ekels aber erfolgt, vermöge des „Gesetzes der Einbildungskraft, auf die bloße Vor„stellung in der Seele, der Gegenstand mag für „wirklich gehalten werden, oder nicht. Was hilfts „dem beleidigten Gemüthe also, wenn sich die Kunst „der Nachahmung noch so sehr verräth? Ihre Un„lust entsprang nicht aus der Voraussetzung, daß „das Uebel wirklich sey, sondern aus der bloßen „Vorstellung desselben, und diese ist wirklich da. „Die Empfindungen des Ekels sind *also allezeit* „Natur, niemals Nachahmung."

Eben dieses gilt von der Häßlichkeit der Formen. Diese Häßlichkeit beleidiget unser Gesicht, widersteht unserm Geschmacke an Ordnung und Uebereinstimmung, und erwecket Abscheu, ohne Rücksicht auf die wirkliche Existenz des Gegenstandes, an welchem wir sie wahrnehmen. Wir mögen den Thersites weder in der Natur noch im Bilde sehen; und wenn schon sein Bild weniger mißfällt, so geschieht dieses doch nicht deswegen, weil die Häßlichkeit seiner Form in der Nachahmung Häßlichkeit zu seyn aufhöret, sondern weil wir das Vermögen besitzen, von dieser Häßlichkeit zu abstrahiren, und uns blos an der Kunst des Malers zu vergnügen. Aber auch dieses Vergnügen wird alle Augenblicke durch die Ueberlegung unterbrochen, wie übel die Kunst angewendet worden, und diese Ueberlegung wird selten fehlen, die Geringschätzung des Künstlers nach sich zu ziehen.

Aristoteles giebt eine andere Ursache an, *) warum Dinge, die wir in der Natur mit Widerwillen erblicken, auch in der getreuesten Abbildung Vergnügen gewähren; die allgemeine Wißbegierde des Menschen. Wir freuen uns, wenn wir entweder aus der Abbildung lernen können, τι ἑκαστον, was ein jedes Ding ist, oder wenn wir daraus schließen können, ὁτι ὁυτος ἐκεινος, daß es dieses oder jenes ist. Allein auch hieraus folget, zum Besten der Häßlichkeit in der Nachahmung, nichts. Das Vergnügen, welches aus der Befriedigung unserer Wißbegierde entspringet, ist momentan, und dem Gegenstande, über welchen sie befriediget wird, nur zufällig: das Mißvergnügen hingegen, welches den Anblick der Häßlichkeit begleitet, permanent, und dem Gegenstande, der es erweckt, wesentlich. Wie kann also jenes diesem das Gleichgewicht halten? Noch weniger kann die kleine angenehme Beschäftigung, welche uns die Bemerkung der Aehnlichkeit macht, die unangenehme Wirkung der Häßlichkeit besiegen. Je genauer ich das häßliche Nachbild mit dem häßlichen Urbilde vergleiche, desto mehr stelle ich mich dieser Wirkung blos, so daß das Vergnügen der Vergleichung gar bald verschwindet, und mir nichts als der widrige Eindruck der verdoppelten Häßlichkeit übrig bleibet. Nach den Beispielen, welche Aristoteles giebt, zu urtheilen, scheinet es, als habe er auch selbst die Häßlichkeit der Formen nicht mit zu den mißfälligen Gegenständen rechnen wollen, die in der Nachahmung

*) De Poëtica, cap. IV.

gefallen können. Diese Beyspiele sind, reißende Thiere und Leichname. Reißende Thiere erregen Schrecken, wenn sie auch nicht häßlich sind; und dieses Schrecken, nicht ihre Häßlichkeit, ist es, was durch die Nachahmung in angenehme Empfindung aufgelöset wird. So auch mit den Leichnamen; das schärfere Gefühl des Mitleids, die schreckliche Erinnerung an unsere eigene Vernichtung ist es, welche uns einen Leichnam in der Natur zu einem widrigen Gegenstande macht; in der Nachahmung aber verlieret jenes Mitleid, durch die Ueberzeugung des Betrugs, das Schneidende, und von dieser fatalen Erinnerung kann uns ein Zusatz von schmeichelhaften Umständen entweder gänzlich abziehen, oder sich so unzertrennlich mit ihr vereinen, daß wir mehr wünschenswürdiges als schreckliches darin zu bemerken glauben.

Da also die Häßlichkeit der Formen, weil die Empfindung, welche sie erregt, unangenehm, und doch nicht von derjenigen Art unangenehmer Empfindungen ist, welche sich durch die Nachahmung in angenehme verwandeln, an und für sich selbst kein Vorwurf der Malerei, als schöner Kunst, seyn kann: so käme es noch darauf an, ob sie ihr nicht, eben sowohl wie der Poesie, als Ingredienz, um andere Empfindungen zu verstärken, nützlich seyn könne.

Darf die Malerey, zu Erreichung des Lächerlichen und Schrecklichen, sich häßlicher Formen bedienen?

Ich will es nicht wagen, so gerade zu mit Nein hierauf zu antworten. Es ist unleugbar, daß unschädliche Häßlichkeit auch in der Malerey lächerlich werden kann: besonders wenn eine Affectation nach Reiz und Ansehen damit verbunden wird. Es ist eben so unstreitig, daß schädliche Häßlichkeit, so wie in der Natur, also auch im Gemälde Schrecken erwecket, und daß jenes Lächerliche und dieses Schreckliche, welches schon für sich vermischte Empfindungen sind, durch die Nachahmung einen neuen Grad von Anzüglichkeit und Vergnügung erlangen.

Ich muß aber zu bedenken geben, daß dessenungeachtet sich die Malerey hier nicht völlig mit der Poesie in gleichem Falle befindet. In der Poesie, wie ich angemerket, verlieret die Häßlichkeit der Form, durch die Veränderung ihrer coexistirenden Theile in successive, ihre widrige Wirkung fast gänzlich; sie höret von dieser Seite gleichsam auf, Häßlichkeit zu seyn, und kann sich daher mit andern Erscheinungen desto inniger verbinden, um eine neue besondere Wirkung hervorzubringen. In der Malerey hingegen hat die Häßlichkeit alle ihre Kräfte beysammen, und wirket nicht viel schwächer, als in der Natur selbst. Unschädliche Häßlichkeit kann folglich nicht wohl lange lächerlich bleiben; die unangenehme Empfindung gewinnet die Oberhand, und was in den ersten Augenblicken possierlich war, wird in der Folge blos abscheulich. Nicht anders geht es mit der schädlichen Häßlichkeit; das Schreckliche verliert sich nach und nach, und das Unförmliche bleibt allein und unveränderlich zurück.

Dieſes überlegt, hatte der Graf Caylus vollkommen Recht, die Epiſode des Therſites aus der Reihe ſeiner Homeriſchen Gemälde wegzulaſſen. Aber hat man darum auch Recht, ſie aus dem Homer ſelbſt wegzuwünſchen? Ich finde ungern, daß ein Gelehrter, von ſonſt ſehr richtigem und feinem Geſchmacke, dieſer Meynung iſt. *) Ich erſpare es auf einen andern Ort, mich weitläufiger darüber zu erklären.

XXV.

Auch der zweyte Unterſchied, welchen der angeführte Kunſtrichter, zwiſchen dem Ekel und andern unangenehmen Leidenſchaften der Seele findet, äußert ſich bey der Unluſt, welche die Häßlichkeit der Formen in uns erwecket.

„Andere unangenehme Leidenſchaften," ſagt er,**) „können auch außer der Nachahmung, in der Natur „ſelbſt, dem Gemüthe öfters ſchmeicheln; indem ſie „niemals reine Unluſt erregen, ſondern ihre Bitterkeit allezeit mit Wolluſt vermiſchen. Unſere Furcht „iſt ſelten von aller Hoffnung entblößt; der Schrecken belebt alle unſere Kräfte, der Gefahr auszu-

*) Klotzii Epistolae Homericae, p. 35. et seq.

**) Eben daſelbſt Seite 103.

„weichen; der Zorn ist mit der Begierde sich zu „rächen, die Traurigkeit mit der angenehmen Vor„stellung der vorigen Glückseligkeit verknüpft, und „das Mitleiden ist von den zärtlichen Empfindun„gen der Liebe und Zuneigung unzertrennlich. Die „Seele hat die Freyheit, sich bald bey dem vergnüg„lichen, bald bey dem widrigen Theile einer Leiden„schaft zu verweilen, und sich eine Vermischung „von Lust und Unlust selbst zu schaffen, die reizen„der ist, als das lauterste Vergnügen. Es braucht „nur sehr wenig Achtsamkeit auf sich selber, um „dieses vielfältig beobachtet zu haben; und woher „käme es denn sonst, daß dem Zornigen sein Zorn, „dem Traurigen sein Unmuth lieber ist, als alle „freudige Vorstellungen, dadurch man ihn zu beru„higen gedenket? Ganz anders aber verhält es sich „mit dem Ekel und den ihm verwandten Empfin„dungen. Die Seele erkennet in demselben keine „merkliche Vermischung von Lust. Das Mißver„gnügen gewinnet die Oberhand, und daher ist kein „Zustand, weder in der Natur noch in der Nach„ahmung zu erdenken, in welchem das Gemüth „nicht von diesen Vorstellungen mit Widerwillen „zurückweichen sollte."

Vollkommen richtig; aber da der Kunstrichter selbst noch andere mit dem Ekel verwandte Empfindungen erkennet, die gleichfalls nichts als Unlust gewähren, welche kann ihm näher verwandt seyn, als die Empfindung des Häßlichen in den Formen? Auch diese ist in der Natur ohne die geringste Mischung von Lust; und da sie deren eben so wenig durch die Nachahmung fähig wird, so ist auch von

ihr kein Zustand zu erdenken, in welchem das Gemüth von ihrer Vorstellung nicht mit Widerwillen zurückweichen sollte.

Ja dieser Widerwille, wenn ich anders mein Gefühl sorgfältig genug untersucht habe, ist gänzlich von der Natur des Ekels. Die Empfindung, welche die Häßlichkeit der Form begleitet, ist Ekel, nur in einem geringern Grade. Dieses streitet zwar mit einer andern Anmerkung des Kunstrichters, nach welcher er nur die allerdunkelsten Sinne, den Geschmack, den Geruch und das Gefühl, dem Ekel ausgesetzet zu seyn glaubet. „Jene beide", sagt er, „durch eine übermäßige Süßigkeit, und „dieses durch eine allzugroße Weichheit der Körper, „die den berührenden Fibern nicht genugsam wi„derstehen. Diese Gegenstände werden sodann auch „dem Gesichte unerträglich, aber blos durch die „Association der Begriffe, indem wir uns des Wi„derwillens erinnern, den sie dem Geschmacke, dem „Geruche oder dem Gefühle verursachen. Denn ei„gentlich zu reden, giebt es keine Gegenstände des „Ekels für das Gesicht." Doch mich dünkt, es lassen sich dergleichen allerdings nennen. Ein Feuermahl in dem Gesichte, eine Hasenscharte, eine gepletschte Nase mit vorragenden Löchern, ein gänzlicher Mangel der Augenbraunen, sind Häßlichkeiten, die weder dem Geruche, noch dem Geschmacke, noch dem Gefühle zuwider seyn können. Gleichwohl ist es gewiß, daß wir etwas dabey empfinden, welches dem Ekel schon viel näher kömmt, als das, was uns andere Unförmlichkeiten des Körpers, ein krummer Fuß, ein hoher Rücken, empfinden lassen;

je zärtlicher das Temperament ist, desto mehr werden wir von den Bewegungen in dem Körper dabei fühlen, welche vor dem Erbrechen vorhergehen. Nur daß diese Bewegungen sich sehr bald wieder verlieren, und schwerlich ein wirkliches Erbrechen erfolgen kann; wovon man allerdings die Ursache darin zu suchen hat, daß es Gegenstände des Gesichts sind, welches in ihnen, und mit ihnen zugleich, eine Menge Realitäten wahrnimmt, durch deren angenehme Vorstellungen jene unangenehme so geschwächt und verdunkelt wird, daß sie keinen merklichen Einfluß auf den Körper haben kann. Die dunkeln Sinne hingegen, der Geschmack, der Geruch, das Gefühl, können dergleichen Realitäten, indem sie von etwas Widerwärtigem gerühret werden, nicht mit bemerken; das Widerwärtige wirkt folglich allein und in seiner ganzen Stärke, und kann nicht anders als auch in dem Körper von einer weit heftigern Erschütterung begleitet seyn.

Uebrigens verhält sich auch zur Nachahmung das Ekelhafte vollkommen so, wie das Häßliche. Ja, da seine unangenehme Wirkung die heftigere ist, so kann es noch weniger als das Häßliche an und für sich selbst ein Gegenstand weder der Poesie noch der Malerey werden. Nur weil es ebenfalls durch den wörtlichen Ausdruck sehr gemildert wird, getrauete ich mich doch wohl zu behaupten, daß der Dichter, wenigstens einige ekelhafte Züge, als ein Ingredienz zu den nämlichen vermischten Empfindungen brauchen könne, die er durch das Häßliche mit so gutem Erfolge verstärket.

Das Ekelhafte kann das Lächerliche vermehren; oder Vorstellungen der Würde, des Anstandes, mit dem Ekelhaften in Contrast gesetzet, werden lächerlich. Exempel hiervon lassen sich bey dem Aristophanes in Menge finden. Das Wiesel fällt mir ein, welches den guten Sokrates in seinen astronomischen Beschauungen unterbrach. *)

ΜΑΘ. Πρωην δε γε γνωμην μεγαλην ἀφηρεθη
Ὑπ' ἀσκαλαβωτε. *ΣΤΡ.* Τινα τροπον; κατειπε μοι.
ΜΑΘ. Ζητεντος αὐτε της σεληνης τας ὁδες
Και τας περιφορας, εἰτ' ἀνω κεχηνοτος
Απο της ὀροφης νυκτωρ γαλεωτης κατεχεσεν.
ΣΤΡ. Ησθην γαλεωτη καταχεσαντι Σωκρατες.

Man lasse es nicht ekelhaft seyn, was ihm in den offenen Mund fällt, und das Lächerliche ist verschwunden. Die drolligsten Züge von dieser Art hat die Hottentottische Erzählung, Tquassouw und Knonmquaiha, in dem Kenner, einer Englischen Wochenschrift voller Laune, die man dem Lord Chesterfield zuschreibet. Man weiß, wie schmutzig die Hottentotten sind; und wie vieles sie für schön und zierlich und heilig halten, was uns Ekel und Abscheu erwecket. Ein gequetschter Knorpel von

*) Nubes v. 170—74.

Nase, schlappe bis auf den Nabel herabhangende Brüste, den ganzen Körper mit einer Schminke aus Ziegenfett und Ruß an der Sonne durchbreizet, die Haarlocken von Schmeer triefend, Füße und Arme mit frischem Gedärme umwunden: dies denke man sich an dem Gegenstande einer feurigen, ehrfurchtsvollen, zärtlichen Liebe; dies höre man in der edeln Sprache des Ernstes und der Bewunderung ausgedrückt, und enthalte sich des Lachens! *)

*) The Connoisseur, Vol. I. N. 21. Von der Schönheit der Knonmquaiha heißt es: He was struck with the glossy hue of her complexion, which shone like the jetty down on the plack hogs of Hessaqua; he was ravished with the prest gristle of her nose; and his eys dwelt with admiration on the flaccid beauties of her breasts, which descended to her navel. Und was trug die Kunst bey, so viel Reize in ihr vortheilhaftestes Licht zu setzen? She made a varnish of the fat of goats mixed with soot, with which she anointed her whole body, as she stood beneath the rays of the sun: her locks were clotted with melted grease, and powdered with the gellow dust of Buchu; her face, which shone like the polished ebony, was beautifully varied with spots of red earth, and appeared like the sable curtain of the night bespangled with stars; she sprinkled her limbs with wood-ashes, and perfumed them with the dung of

Mit dem Schrecklichen scheinet sich das Ekelhafte noch inniger vermischen zu können. Was wir das Gräßliche nennen, ist nichts als ein ekelhaftes Schreckliches. Dem Longin *) mißfällt zwar in dem Bilde der Traurigkeit beym Hesiodus, **) das Της ἐκ μεν ρινων μυξαι ρεον' doch mich dünkt, nicht sowohl weil es ein ekler Zug ist, als weil es ein

---

Stinkbingsem. Her arms and legs were entwined with the shining entrails of an heifer: from her neck there hung a pouch composed of the stomach of a kid: the wings of an ostrich overshadowed the fleshy promontoryes behind; and bevore she wore an apron formed of the shaggy ears of a lion. Ich füge noch die Ceremonie der Zusammengebung des verliebten Paares hinzu: The Surri or Chief Priest approached them and in a deep voice chanted the nuptial rites to the melodious grumbling of the Gom-Gom; and at the same time (according to the manner of Caffraria) bedewed them plentifully with the urinary benediction. The bride and bridegroom rubbed in the precious stream with extasy; while the briny drops trickled from their bodies, like the oozy surge from the rocks of Chirigriqua.

*) Περι Υψος, τμημα ή, pag. 15. edit. T. Fabri.

**) Scut. Hercul. v. 266.

blos ekler Zug ist, der zum Schrecklichen nichts beyträgt. Denn die langen über die Finger hervorragenden Nägel (*μακροι δ' ὀνυχες χειρεσσιν ὑπησαν*) scheinet er nicht tadeln zu wollen. Gleichwohl sind lange Nägel nicht viel weniger ekel, als eine fließende Nase. Aber die langen Nägel sind zugleich schrecklich; denn sie sind es, welche die Wangen zerfleischen, daß das Blut davon auf die Erde rinnet:

— — — — ἐκ δε παρειων
Αμφ' ἀπελειβετ' ἐραζε — — —

Hingegen eine fließende Nase ist weiter nichts, als eine fließende Nase; und ich rathe der Traurigkeit nur, das Maul zuzumachen. Man lese bey dem Sophokles die Beschreibung der öden Höhle des unglücklichen Philoktet. Da ist nichts von Lebensmitteln, nichts von Bequemlichkeiten zu sehen; außer eine zertretene Streu von dürren Blättern, ein unförmlicher hölzerner Becher, ein Feuergeräth. Der ganze Reichthum des kranken verlassenen Mannes! Wie vollendet der Dichter dieses traurige fürchterliche Gemälde? Mit einem Zusatze von Ekel. „Ha!" fährt Neoptolem auf einmal zusammen; „hier trocknen zerrissene Lappen, voll Blut und „Eiter!" *)

ΝΕ. Ορω κενην οἰκησιν ἀνθρωπων διχα.
ΟΔ. Ουδ' ἐνδον οἰκοποιος ἐξι τις τροφη;

*) Philoct. v. 51 — 54.

ΝΕ. Στειπτη γε φυλλας ὡς ἐναυλι-
ζοντι τῳ.
ΟΔ. Τα δ' ἀλλ' ἐρημα, κεδεν ἐσθ'
ὑπαςεγον;
ΝΕ. Αυτοξυλον γ' ἐκπωμα, φαυλερ-
γε τινος
Τεχνηματ' ἀνδρος, και πυρει'
ὁμε ταδε.
ΟΔ. Κεινε το θησαυρισμα σημαινεις
τοδε.
ΝΕ. Ις, ις· και ταυτα γ' ἀλλα θαλ-
πεται.
Ρακη, βαρειας τε νοσηλειας
πλεα.

So wird auch beim Homer der geſchleifte Hektor, durch das von Blut und Staub entſtellte Geſicht und zuſammenverklebte Haar,

Squallentem barbam et concretos sanguine crines,

(wie es Virgil ausdrückt) *) ein ekler Gegenſtand, aber eben dadurch um ſo viel ſchrecklicher, um ſo viel rührender. Wer kann die Strafe des Marſyas, beym Ovid, ſich ohne Empfindung des Ekels denken? **)

Clamanti cutis est summos derepta per artus:

*) Aeneid. lib. II. v. 277.

**) Metamorph. VI. v. 397.

Nec quidquam, nisi vulnus erat: cruor undique manat:
Detectique patent nervi: trepidaeque sine ulla
Pelle micant venae: salientia viscera possis,
Et perlucentes numerare in pectore fibras.

Aber wer empfindet auch nicht, daß das Ekelhafte hier an seiner Stelle ist? Es macht das Schreckliche gräßlich; und das Gräßliche ist selbst in der Natur, wenn unser Mitleid dabey interessiret wird, nicht ganz unangenehm; wie viel weniger in der Nachahmung? Ich will die Exempel nicht häufen. Doch dieses muß ich noch anmerken, daß es eine Art von Schrecklichem giebt, zu dem der Weg dem Dichter fast einzig und allein durch das Ekelhafte offen stehet. Es ist das Schreckliche des Hungers. Selbst im gemeinen Leben drücken wir die äußerste Hungersnoth nicht anders als durch die Erzählungen aller der unnahrhaften, ungesunden und besonders ekeln Dinge aus, mit welchen der Magen befriediget werden muß. Da die Nachahmung nichts von dem Gefühle des Hungers selbst in uns erregen kann, so nimmt sie zu einem andern unangenehmen Gefühle ihre Zuflucht, welches wir im Falle des empfindlichsten Hungers für das kleinere Uebel erkennen. Dieses sucht sie zu erregen, um uns aus der Unlust desselben schließen zu lassen, wie stark jene Unlust seyn müsse, bey der wir die gegenwärtige gern aus der Acht schlagen würden.

Ovid sagt von der Dryade, welche Ceres an den Hunger abschickte: *)

Hanc (famem) procul ut vidit — —
— refert mandata deae; paulumque morata,
Quanquam aberat longe, quanquam modo venerat illuc,
Visa tamen sensisse famem — — —

Eine unnatürliche Uebertreibung! Der Anblick eines Hungrigen, und wenn es auch der Hunger selbst wäre, hat diese ansteckende Kraft nicht; Erbarmen, und Gräuel, und Ekel kann er empfinden lassen, aber keinen Hunger. Diesen Gräuel hat Ovid in dem Gemälde des Fames nicht gesparet, und in dem Hunger des Eresichthons sind, sowohl bey ihm, als bey dem Kalimachus, **) die ekelhaften Züge die stärksten. Nachdem Eresichthon alles aufgezehret, und auch der Opferkuh nicht verschonet hatte, die seine Mutter der Vesta auffütterte, läßt ihn Kallimachus über Pferde und Katzen herfallen, und auf den Straßen die Brocken und schmutzigen Ueberbleibsel von fremden Tischen betteln:

Και τον βων εφαγεν, τον, Εζιᾳ ἐτρεφε ματηρ,
Και τον ἀεθλοφορον και τον πολεμηιον ἱππον,
Και τον αἰλερον, τον ἐτρεμε θηρια μυκα —

*) Ibid. lib. VIII. v. 809.

**) Hym. in Cererem v. 111 — 116.

Και τοθ' ὁ τω βασιληος ἐνι τριοδοισι καθηςο
Αιτιζων ἀκολως τε και ἐκβολα λυματα δαιτος —

Und Ovid läßt ihn zuletzt die Zähne in seine eigene Glieder setzen, um seinen Leib mit seinem Leibe zu nähren.

Vis tamen illa mali postquam consumserat omnem
Materiam — — — — —
Ipse suos artus lacero divellere morsu
Coepit; et infelix minuendo corpus alebat.

Nur darum waren die häßlichen Harpyen so stinkend, so unfläthig, daß der Hunger, welchen ihre Entführung der Speisen bewirken sollte, desto schrecklicher würde. Man höre die Klage des Phineus beim Apollonius: *)

Τυτθον δ' ἠν ἀρα δηποτ' ἐδητυος ἀμμι λιπωσι,
Πνει τοδε μυδαλεον τε και ὐ τλητον μενος ὁδμης.
Ου κε τις ȣδε μινυνθο βροτων ἀνσχοιτο πελασσας,
Ουδ' εἰ οἱ ἀδαμαντος ἐληλαμενον κεαρ εἰη.

---

*) Argonaut. lib. II. v. 228—233.

Αλλα με πικρη δητα κε δαιτος επισχει
ανάγκη
Μιμνειν, και μιμνοντα κακη εν γαστερι
θεσθαι.

Ich möchte gern aus diesem Gesichtspunkte die ekle Einführung der Harpyen beym Virgil entschuldigen; aber es ist kein wirklicher gegenwärtiger Hunger, den sie verursachen, sondern nur ein instehender, den sie prophezeien; und noch dazu löset sich die ganze Prophezeiung endlich in ein Wortspiel auf. Auch Dante bereitet uns nicht nur auf die Geschichte von der Verhungerung des Ugolino, durch die ekelhafteste, gräßlichste Stellung, in die er ihn mit seinem ehemaligen Verfolger in der Hölle setzet; sondern auch die Verhungerung selbst ist nicht ohne Züge des Ekels, der uns besonders da sehr merklich überfällt, wo sich die Söhne dem Vater zur Speise anbieten. In der Note will ich noch eine Stelle aus einem Schauspiele von Beaumont und Fletcher anführen, die statt aller andern Beyspiele hätten seyn können, wenn ich sie nicht für ein wenig zu übertrieben erkennen müßte. *)

---

*) The Sea-Voyage Act. III. Sc. I. Ein französischer Seeräuber wird mit seinem Schiffe an eine wüste Insel verschlagen. Habsucht und Neid entzweyen seine Leute, und schaffen ein Paar Elenden, welche auf dieser Insel geraume Zeit der äußersten Noth ausgesetzt gewesen, Gelegenheit, mit dem Schiffe in die See zu stechen. Alles Vorrathes von Lebensmitteln sonach auf

Ich komme auf die ekelhaften Gegenstände in der Malerei. Wenn es auch schon ganz unstrei-

---

einmal beraubet, sehen jene Nichtswürdige gar bald den schmählichsten Tod vor Augen, und einer drückt gegen den andern seinen Hunger und seine Verzweiflung folgendergestalt aus:

LAMURE. Oh, what a Tempst have I
in my Stomach!
How my empty guts cry out! My
wounds ake,
Would they would bleed again, that
I migt got
Something to quench my thirst.

FRANVILLE. O Lamure, the Happiness
my dogs had
When I kept house at home! they
had a storehouse,
A storehouse of most blessed bones
and crusts,
Hoppy crusts. Oh, how sharp Hun-
ger pinches me! —

LAMURE. How now, what news?

MORILLAR. Hast any meat yet?

FRANVILLE. Not a bit that I cat see;
Here be goodly quarries, but they
be cruel hard
To gnaw: I ha' got some mud, we'll
eat it with spoons,
Very good thick mud; but it stincks
damnably.

tig wäre, daß es eigentlich gar keine ekelhaften Gegenstände für das Gesicht gäbe, von wel-

---

There's old rotten trunks of trees too,
But not a leaf nor blossom in all the island.

LAMURE. How it looks!

MORILLAR. It stincks too.

LAMURE. It may be poison.

FRANVILLE. Let it be any thing;
So I can get it down. Why Man,
Poison's a princely dish.

MORILLAR. Hast thou no bisket?
No crumbs left in thy pocket? Here is my doublet,
Give me but three small crumbs.

FRANVILLE. Not for three Kingdoms,
If I were Master of 'em. Oh, Lamure,
But one poor joint of mutton, we ha'scorn'd, Man.

LAMURE. Thou speak'st of Paradise;
Or but the snuffs of those healths,
We lave lewdly at midnight flang away.

MORILLAR. Ah! but to lick the glasses.

Doch alles dieses ist noch nichts gegen den folgenden Auftritt, wo der Schiffschirurgus dazu kömmt.

chen es ſich von ſich ſelbſt verſtände, daß die Malerei, als ſchöne Kunſt, ihrer entſagen würde:

FRANVILLE. Here comes the Surgeon. What
Hast thou discover'd? Smile, smile and comfort us.

SURGEON. I am expiring,
Smile they that can. I can find nothing, Gentlemen;
Here 's nothing can be meat, without a miracle,
Oh, that I had my boxes and my lints now,
My stupes, my tents, and those sweet helps of Nature!
What dainly dishes could I make of 'em!

MORILLAR. Hast ne'er an old suppository?

SURGEON. Oh would I had, Sir.

LAMURE. Or but the paper where such a cordial
Potion, or pills hath been entomb'd.

FRANVILLE. Or the best bladder where a cooling-glister.

MORILLAR. Hast thou not searcloths left?
Nor any old pultesses?

FRANVILLE. We care not to what it hath been ministred.

so müßte sie dennoch die ekelhaften Gegenstände überhaupt vermeiden, weil die Verbindung der Begriffe sie auch dem Gesichte ekel macht. Pardenone läßt in einem Gemälde von dem Begräbnisse Christi einen von den Anwesenden die Nase sich zuhalten. Richardson mißbilliget dieses deswegen *), weil Christus noch nicht so lange todt gewesen, daß sein Leichnam in Fäulung übergehen können. Bei der Auferweckung des Lazarus hingegen glaubt er, sey es dem Maler erlaubt, von den Umstehenden einige so zu zeigen, weil es die Geschichte ausdrücklich sage, daß sein Körper schon gerochen habe. Mich dünkt diese Vorstellung auch hier unerträglich; denn nicht bloß der wirkliche Gestank, auch schon die Idee des Gestankes erwecket Ekel. Wir fliehen stinkende Orte, wenn wir schon den Schnupfen haben. Doch die Malerey will das Ekelhafte, nicht des Ekelhaf-

---

Surgeon. Sure I have none of these dainties, Gentlemen.

Franville. Where's the great wen
Thou cut'st from Hugh the sailor's shoulder?
That would serve now for a most princely Banquet.

Surgeon. Ay if we had it, Gentlemen!
I flung it over-board, Slave that I was.

Lamure. A most improvident Villain.

*) Richardson de la Peinture T. I. p. 74.

ten wegen; sie will es, so wie die Poesie, um das Lächerliche und Schreckliche dadurch zu verstärken. Auf ihre Gefahr! Was ich aber von dem Häßlichen in diesem Falle angemerkt habe, gilt von dem Ekelhaften um so viel mehr. Es verlieret in einer sichtbaren Nachahmung von seiner Wirkung ungleich weniger, als in einer hörbaren; es kann sich also auch dort mit den Bestandtheilen des Lächerlichen und Schrecklichen weniger innig vermischen, als hier; sobald die Ueberraschung vorbey, sobald der erste gierige Blick gesättiget, trennet es sich wiederum gänzlich, und liegt in seiner eigenen cruden Gestalt da.

XXVI.

Des Herrn Winkelmanns Geschichte der Kunst des Alterthums ist erschienen. Ich wage keinen Schritt weiter, ohne dieses Werk gelesen zu haben. Blos aus allgemeinen Begriffen über die Kunst vernünfteln, kann zu Grillen verführen, die man über lang oder kurz zu seiner Beschämung in den Werken der Kunst widerlegt findet. Auch die Alten kannten die Bande, welche die Malerei und Poesie mit einander verknüpfen, und sie werden sie nicht enger zugezogen haben, als es beiden zuträglich ist. Was ihre Künstler gethan, wird mich lehren, was die Künstler überhaupt thun sollen; und

wo so ein Mann die Fackel der Geschichte vorträgt; kann die Speculation kühnlich nachtreten.

Man pfleget in einem wichtigen Werke zu blättern, ehe man es ernstlich zu lesen anfängt. Meine Neugierde war, vor allen Dingen des Verfassers Meynung von dem Laokoon zu wissen; nicht zwar von der Kunst des Werkes, über welche er sich schon anderwärts erkläret hat, als nur von dem Alter desselben. Wem tritt er darüber bei? Denen, welchen Virgil die Gruppe vor Augen gehabt zu haben scheinet? Oder denen, welche die Künstler dem Dichter nacharbeiten lassen?

Es ist sehr nach meinem Geschmacke, daß er von einer gegenseitigen Nachahmung gänzlich schweiget. Wo ist die absolute Nothwendigkeit derselben? Es ist gar nicht unmöglich, daß die Aehnlichkeiten, die ich oben zwischen dem poetischen Gemälde und dem Kunstwerke in Erwägung gezogen habe, zufällige und nicht vorsätzliche Aehnlichkeiten sind; und daß das eine so wenig das Vorbild des andern gewesen, daß sie auch nicht einmal beide einerlei Vorbild gehabt zu haben brauchen. Hätte indeß auch ihn ein Schein dieser Nachahmung geblendet, so würde er sich für die erstern haben erklären müssen. Denn er nimmt an, daß der Laokoon aus den Zeiten sey, da sich die Kunst unter den Griechen auf dem höchsten Gipfel ihrer Vollkommenheit befunden habe; aus den Zeiten Alexanders des Großen.

„Das

„Das gütige Schicksal," sagt er,*) „welches „auch über die Künste bei ihrer Vertilgung noch „gewachet, hat aller Welt zum Wunder ein Werk „aus dieser Zeit der Kunst erhalten, zum Beweise „von der Wahrheit der Geschichte, von der Herr„lichkeit so vieler vernichteten Meisterstücke. Lao„koon, nebst seinen beiden Söhnen, vom Agesan„der, Apollodorus**) und Athenodorus aus Rho„dus gearbeitet, ist nach aller Wahrscheinlichkeit „aus dieser Zeit, ob man gleich dieselbe nicht be„stimmen, und wie einige gethan haben, die Olym„pias, in welcher diese Künstler geblühet haben, „angeben kann."

In einer Anmerkung setzet er hinzu: „Pli„nius meldet kein Wort von der Zeit, in welcher „Agesander und die Gehülfen an seinem Werke, „gelebet haben; Maffei aber, in der Erklärung al„ter Statuen, hat wissen wollen, daß diese Künst„ler in der acht und achtzigsten Olympias geblühet „haben, und auf dessen Wort haben andere, als

*) Geschichte der Kunst S. 547.

**) Nicht Apollodorus, sondern Polydorus. Plinius ist der einzige, der diese Künstler nennet, und ich wüßte nicht, daß die Handschriften in diesem Namen von einander abgingen. Harduin würde es gewiß sonst angemerkt haben. Auch die ältern Ausgaben lesen alle, Polydorus. Herr Winkelmann muß sich in dieser Kleinigkeit blos verschrieben haben.

„Richardson, nachgeschrieben. Jener hat, wie ich „glaube, einen Athenodorus unter des Polycletus „Schülern, für einen von unsern Künstlern genom„men, und da Polycletus in der sieben und acht„zigsten Olympias geblühet, so hat man seinen „vermeynten Schüler eine Olympias später gesetzet: „andere Gründe kann Maffei nicht haben."

Er konnte ganz gewiß keine andern haben. Aber warum läßt es Herr Winkelmann dabei bewenden, diesen vermeynten Grund des Maffei blos anzuführen? Widerlegt er sich von sich selbst? Nicht so ganz. Denn wenn er auch schon von keinen andern Gründen unterstützt ist, so *macht* er doch schon für sich selbst eine kleine Wahrscheinlichkeit, wo man nicht sonst zeigen kann, daß Athenodorus, des Polyclets Schüler, und Athenodorus, der Gehülfe des Agesander und Polydorus, unmöglich eine und eben dieselbe Person können gewesen seyn. Zum Glücke läßt sich dieses zeigen, und zwar aus ihrem verschiedenen Vaterlande. Der erste Athenodorus war, nach dem ausdrücklichen Zeugnisse des Pausanias,*) aus Klitor in Arkadien; der andere hingegen, nach dem Zeugnisse des Plinius, aus Rhodus gebürtig.

Herr Winkelmann kann keine Absicht dabei gehabt haben, daß er das Vorgeben des Maffei durch Beifügung dieses Umstandes nicht unwider-

*) *Αθηνοδωρος δε και Δαμιας — ειτοι δε Αρκαδες εἰσιν ἐκ Κλειτορος.* Phoc. cap. 9. p. 819. Edit. Kuhn.

sprechlich widerlegen wollen. Vielmehr müssen ihm die Gründe, die er aus der Kunst des Werks nach seiner unstreitigen Kenntniß ziehet, von solcher Wichtigkeit geschienen haben, daß er sich unbekümmert gelassen, ob die Meynung des Maffei noch einige Wahrscheinlichkeit behalte oder nicht. Er erkennet ohne Zweifel in dem Laokoon zu viele von den argutiis,*) die dem Lysippus so eigen waren, mit welchen dieser Meister die Kunst zuerst bereicherte, als daß er ihn für ein Werk vor desselben Zeit halten sollte.

Allein, wenn es erwiesen ist, daß der Laokoon nicht älter seyn kann, als Lysippus, ist dadurch auch zugleich erwiesen, daß er ungefähr aus seiner Zeit seyn müsse? daß er unmöglich ein weit späteres Werk seyn könne? Damit ich die Zeiten, in welchen die Kunst in Griechenland bis zum Anfange der römischen Monarchie, ihr Haupt bald wiederum empor hob, bald wiederum sinken ließ, übergehe: warum hätte nicht Laokoon die glückliche Frucht des Wetteifers seyn können, welchen die verschwenderische Pracht der ersten Kaiser unter den Künstlern entzünden mußte? Warum könnten nicht Agesander und seine Gehülfen die Zeitverwandten eines Strongylion, eines Arcesilaus, eines Pasiteles, eines Posidonius, eines Diogenes seyn? Wurden nicht die Werke auch dieser Meister zum

*) Plinius lib. XXXIV. sect. 19. p. 655. Edit. Hard.

Theil dem Beſten, was die Kunſt jemals hervorgebracht hatte, gleich geſchätzet? Und wenn noch ungezweifelte Stücke von ſelbigen vorhanden wären, das Alter ihrer Urheber aber wäre unbekannt, und ließe ſich aus nichts ſchließen, als aus ihrer Kunſt, welche göttliche Eingebung müßte den Kenner verwahren, daß er ſie nicht eben ſowohl in jene Zeiten ſetzen zu müſſen glaubte, die Herr Winkelmann allein des Laokoons würdig zu ſeyn achtet?

Es iſt wahr, Plinius bemerkt die Zeit, in welcher die Künſtler des Laokoons gelebt haben, ausdrücklich nicht. Doch wenn ich aus dem Zuſammenhange der ganzen Stelle ſchließen ſollte, ob er ſie mehr unter die alten oder unter die neuern Artiſten gerechnet wiſſen wollen: ſo bekenne ich, daß ich für das letztere eine größere Wahrſcheinlichkeit darin zu bemerken glaube. Man urtheile.

Nachdem Plinius von den älteſten und größten Meiſtern in der Bildhauerkunſt, dem Phidias, dem Praxiteles, dem Scopas, etwas ausführlicher geſprochen, und hierauf die übrigen, beſonders ſolche, von deren Werken in Rom etwas vorhanden war, ohne alle chronologiſche Ordnung namhaft gemacht; ſo fährt er folgender Geſtalt fort: *) Nec multo plurium fama est, quorundam claritati in operibus eximiis obstante numero artificum quoniam nec unus occupat gloriam, nec plures pariter nuncupari possunt, sicut in Laocoonte, qui est in Titi Imperatoris domo,

*) Libr. XXXVI. sect. 4. p. 730.

opus omnibus et picturae et statuariae artis praeponendum. Ex uno lapide eum et liberos draconumque mirabiles mexus de consilii sententia fecere summi artifices, Agesander et Polydorus et Athenodorus Rhodii. Similiter Palatinas domus Caesarum replevere probatissimis signis Craterus cum Pythodoro, Polydectes cum Hermolao, Pythodorus alius cum Artemone et singularis Aphrodisius Trallianus. Agrippae Pantheum decoravit Diogenes Atheniensis, et Caryatides in columnis templi ejus probantur inter pauca operum: sicut in fastigio posita signa, sed propter altitudinem loci minus celebrata.

Von allen den Künſtlern, welche in dieſer Stelle genennet werden, iſt Diogenes von Athen derjenige, deſſen Zeitalter am unwiderſprechlichſten beſtimmt iſt. Er hat das Pantheum des Agrippa ausgezieret; er hat alſo unter dem Auguſtus gelebt. Doch man erwäge die Worte des Plinius etwas genauer, und ich denke, man wird auch das Zeitalter des Craterus und Pythodorus, des Polydektes und Hermolaus, des zweiten Pythodorus und Artemons, ſo wie des Aphrodiſius Trallianus, eben ſo unwiderſprechlich beſtimmt finden. Er ſagt von ihnen: Palatinas domus Caesarum replevere probatissimis signis. Ich frage: kann dieſes wohl nur ſo viel heißen, daß von ihren vortrefflichen Werken die Palläſte der Kaiſer angefüllet geweſen? In dem Verſtande nämlich, daß die Kaiſer ſie überall zuſammen ſuchen und nach Rom in ihre Wohnungen verſetzen laſſen? Gewiß nicht. Sondern ſie müſſen ihre Werke ausdrücklich für

dieſe Palläſte der Kaiſer gearbeitet, ſie müſſen zu den Zeiten dieſer Kaiſer gelebt haben. Daß es ſpäte Künſtler geweſen, die nur in Italien gearbeitet, läßt ſich auch ſchon daher ſchließen, weil man ihrer ſonſt nirgends gedacht findet. Hätten ſie in Griechenland in frühern Zeiten gearbeitet, ſo würde Pauſanias ein oder das andere Werk von ihnen geſehen, und ihr Andenken uns aufbehalten haben. Ein Pythodorus kömmt zwar bei ihm vor, *) allein Harduin hat ſehr Unrecht, ihn für den Pythodorus in der Stelle des Plinius zu halten. Denn Pauſanias nennet die Bildſäule der Juno, die er von der Arbeit des erſtern zu Koronea in Boeotien ſahe, ἀγαλμα ἀρχαιον, welche Benennung er nur den Werken derjenigen Meiſter giebt, die in den allererſten und rauheſten Zeiten der Kunſt lange vor einem Phidias und Praxiteles gelebt hatten. Und mit Werken ſolcher Art werden die Kaiſer gewiß nicht ihre Palläſte ausgezieret haben. Noch weniger iſt auf die andere Vermuthung des Harduins zu achten, daß Artemon vielleicht der Maler gleiches Namens ſey, deſſen Plinius an einer andern Stelle gedenket. Name und Name geben nur eine ſehr geringe Wahrſcheinlichkeit, derenwegen man noch lange nicht befugt iſt, der natürlichen Auslegung einer unverfälſchten Stelle Gewalt anzuthun.

Iſt es aber ſonach außer allem Zweifel, daß Craterus und Pythodorus, daß Polydektes und Hermolaus, mit den übrigen, unter den Kaiſern gelebet, deren Palläſte ſie mit ihren trefflichen Wer-

*) Boeotic. cap. XXXIV. p. 778. Edit. Kuhn.

ken angefüllet: so dünkt mich, kann man auch denjenigen Künstlern kein ander Zeitalter geben, von welchen Plinius auf jene durch ein Similiter übergehet. Und dieses sind die Meister des Laokoon. Man überlege es nur: wären Agesander, Polydorus und Athenodorus so alte Meister, als wofür sie Herr Winkelmann hält; wie unschicklich würde ein Schriftsteller, dem die Präcision des Ausdruckes keine Kleinigkeit ist, wenn er von ihnen auf einmal auf die allerneuesten Meister springen müßte, diesen Sprung mit einem Gleichergestalt thun?

Doch man wird einwenden, daß sich dieses Similiter *nicht* auf die Verwandschaft in Ansehung des Zeitalters, sondern auf einen andern Umstand beziehe, welchen diese, in Betrachtung der Zeit so unähnliche Meister, mit einander gemein gehabt hätten. Plinius rede nämlich von solchen Künstlern, die in Gemeinschaft gearbeitet, und wegen dieser Gemeinschaft unbekannter geblieben wären, als sie verdienten. Denn da keiner sich die Ehre des gemeinschaftlichen Werks allein anmaßen können, alle aber, die daran Theil gehabt, jederzeit zu nennen, zu weitläuftig gewesen wäre: (quoniam nec unus occupat gloriam, nec plures pariter nuncupari possunt) so wären ihre sämmtliche Namen darüber vernachlässiget worden. Dieses sey den Meistern des Laokoons, dieses sey so manchen andern Meistern widerfahren, welche die Kaiser für ihre Paläste beschäftiget hätten.

Ich gebe dieses zu. Aber auch so noch ist es höchst wahrscheinlich, daß Plinius nur von neuern Künstlern sprechen wollen, die in Gemeinschaft ge-

arbeitet. Denn hätte er auch von älteren reden wollen, warum hätte er nur allein der Meister des Laokoon erwähnet? Warum nicht auch anderer? Eines Onatas und Kalliteles; eines Timokles und Timarchides, oder der Söhne dieses Timarchides, von welchen ein gemeinschaftlich gearbeiteter Jupiter in Rom war. *) Herr Winkelmann sagt selbst, daß man von dergleichen älteren Werken, die mehr als einen Vater gehabt, ein langes Verzeichniß machen könne. **) Und Plinius sollte sich nur auf die einzigen Agesander, Polydorus und Athenodorus besonnen haben, wenn er sich nicht ausdrücklich nur auf die neuesten Zeiten hätte einschränken wollen?

Wird übrigens eine Vermuthung um so viel wahrscheinlicher, je mehrere und größere Unbegreiflichkeiten sich daraus erklären lassen, so ist es die, daß die Meister des Laokoon unter den ersten Kaisern geblühet haben, gewiß in einem sehr hohen Grade. Denn hätten sie in Griechenland zu den Zeiten, in welche sie Herr Winkelmann setzet, gearbeitet; hätte der Laokoon selbst in Griechenland ehedem gestanden: so müßte das tiefste Stillschweigen, welches die Griechen von einem solchen Werke (opere omnibus et picturae et statuariae artis praeponendo) beobachtet hätten, äußerst befremden. Es müßte äusserst befremden, wenn so große Meister weiter gar nichts gearbeitet hätten, oder wenn Pausanias von ihren übrigen Werken in ganz Griechenland, eben so wenig

*) Plinius lib. XXXVI. sect. 4. p. 730.

**) Geschichte der Kunst, Th. II. S. 331.

wie von dem Laokoon, zu ſehen bekommen hätte. In Rom hingegen konnte das gröſte Meiſterſtück lange im Verborgenen bleiben, und wenn Laokoon auch bereits unter dem Auguſtus wäre verfertiget worden, ſo dürfte es doch gar nicht ſonderbar ſcheinen, daß erſt Plinius ſeiner gedacht, ſeiner zuerſt und zuletzt gedacht. Denn man erinnere ſich nur, was er von einer Venus des Scopas ſagt,*) die zu Rom in einem Tempel des Mars ſtand, quemcunque alium locum nobilitatura. Romae quidem magnitudo operum eam obliterat, ac magni officiorum negotiorumque acervi omnes a contemplatione talium abducunt: quoniam otiosorum et in magno loci silentio apta admiratio talis est.

Diejenigen, welche in der Gruppe Laokoon ſo gern eine Nachahmung des Virgiliſchen Laokoons ſehen wollen, werden, was ich bisher geſagt, mit Vergnügen ergreifen. Noch fiele mir eine Muthmaßung bei, die ſie gleichfalls nicht ſehr mißbilligen dürften. Vielleicht, könnten ſie denken, war es Aſinius Pollio, der den Laokoon des Virgil durch griechiſche Künſtler ausführen ließ. Pollio war ein beſonderer Freund des Dichters, überlebte den Dichter, und ſcheinet ſogar ein eigenes Werk über die Aeneis geſchrieben zu haben. Denn wo ſonſt, als in einem eigenen Werke über dieſes Gedicht, können ſo leicht die einzelnen Anmerkungen geſtanden haben, die Servius aus ihm anführt?**) Zugleich

*) Plinius l. c. p. 727.

**) Ad vers. 7. lib. II. Aeneid. und beſonders

war Pollio ein Liebhaber und Kenner der Kunst, besaß eine reiche Sammlung der trefflichsten alten Kunstwerke, ließ von Künstlern seiner Zeit neue fertigen, und dem Geschmacke, den er in seiner Wahl zeigte, war ein so kühnes Stück als Laokoon, vollkommen angemessen: *) ut fuit acris vehementiae sic quoque spectari monumenta sua voluit. Doch da das Cabinet des Pollio, zu den Zeiten des Plinius, als Laokoon in dem Pallaste des Titus stand, noch ganz unzertrennet an einem besondern Orte beisammen gewesen zu seyn scheinet: so möchte diese Muthmaßung von ihrer Wahrscheinlichkeit wiederum etwas verlieren. Und warum könnte es nicht Titus selbst gethan haben, was wir dem Pollio zuschreiben wollen?

XXVII.

Ich werde in meiner Meynung, daß die Meister des Laokoon unter den ersten Kaisern gearbeitet haben, wenigstens so alt gewiß nicht seyn können, als sie Herr Winkelmann ausgiebt, durch ei-

ad vers. 185. lib. XI. Man dürfte also wohl nicht Unrecht thun, wenn man das Verzeichniß der verlornen Schriften dieses Mannes mit einem solchen Werke vermehrte.

*) Plinius lib. XXXVI. sect. 4. p. 729.

ne kleine Nachricht bestärket, die er selbst zuerst bekannt macht. Sie ist diese: *)

„Zu Nettuno, ehemals Antium, hat der Herr „Cardinal Alexander Albani, im Jahr 1717, in „einem großen Gewölbe, welches im Meere versun„ken lag, eine Vase entdecket, welche von schwarz „gräulichem Marmor ist, den man jetzt Bigio nen„net, in welche die Figur eingefüget war; auf der„selben befindet sich folgende Inschrift:

ΑΘΑΝΟΔΩΡΟΣ ΑΓΗΣΑΝΔΡΟΥ
ΡΟΔΙΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕ

„Athanodorus des Agesanders Sohn, aus Rhodus, „hat es gemacht. Wir lernen aus dieser Inschrift, „daß Vater und Sohn am Laokoon gearbeitet ha„ben, und vermuthlich war auch Apollodorus (Po„lydorus) des Agesanders Sohn: denn dieser Atha„nodorus kann kein anderer seyn, als der, wel„chen Plinius nennet. Es beweiset ferner diese „Inschrift, daß sich mehr Werke der Kunst, als „nur allein drei, wie Plinius will, gefunden ha„ben, auf welche die Künstler das Wort: Gemacht, „in vollendeter und bestimmter Zeit gesetzet, näm„lich ἐποιησε, fecit: er berichtet, daß die übrigen „Künstler aus Bescheidenheit sich in unbestimmter „Zeit ausgedrücket, ἐποιει, faciebat."

Darin wird Herr Winkelmann wenig Widerspruch finden, daß der Athanodorus in dieser Inschrift kein anderer, als der Athenodorus seyn kön-

*) Geschichte der Kunst, Th. II. S. 347.

ne, deſſen Plinius unter den Meiſtern des Laokoon gedenket. Athenodorus und Athanodorus iſt auch völlig ein Name: denn die Rhodier bedienten ſich des Doriſchen Dialekts. Allein über das, was er ſonſt daraus folgern will, muß ich einige Anmerkungen machen.

Das erſte, daß Athenodorus ein Sohn des Ageſanders geweſen ſey, mag hingehen. Es iſt ſehr wahrſcheinlich, nur nicht unwiderſprechlich. Denn es iſt bekannt, daß es alte Künſtler gegeben, die, anſtatt ſich nach ihrem Vater zu nennen, ſich lieber nach ihrem Lehrmeiſter nennen wollen. Was Plinius von den Gebrüdern Apollonius und Tauriscus ſaget, leidet nicht wohl eine andere Auslegung. *)

Aber wie? Dieſe Inſchrift ſoll zugleich das Vorgeben des Plinius widerlegen, daß ſich nicht mehr als drei Kunſtwerke gefunden, zu welchen ſich ihre Meiſter in der vollendeten Zeit (anſtatt des ἐποιει, durch ἐποιησε) bekannt hätten? Dieſe Inſchrift? Warum ſollen wir erſt aus dieſer Inſchrift lernen, was wir längſt aus vielen andern hätten lernen können? Hat man nicht ſchon auf der Statue des Germanicus Κλεομενης — ἐποιησε gefunden? Auf der ſogenannten Vergötterung des Homer, Αρχελαος ἐποιησε? Auf der bekannten Vaſe zu Gaeta, Σαλπιων ἐποιησε? **) u. ſ. w.

*) Libr. XXXVI. sect. 4. p. 730.

**) Man ſehe das Verzeichniß der Aufſchriften al-

Herr Winkelmann kann sagen: „Wer weiß „dieses besser als ich? Aber, wird er hinzusetzen, „desto schlimmer für den Plinius. Seinem Vor„geben ist also um so öfterer widersprochen; es ist „um so gewisser widerlegt."

Noch nicht. Denn wie, wenn Herr Winkelmann den Plinius mehr sagen ließe, als er wirklich sagen wollen? Wenn also die angeführten Beispiele, nicht das Vorgeben des Plinius, sondern blos das Mehrere, welches Herr Winkelmann in dieses Vorgeben hineingetragen, widerlegten? Und so ist es wirklich. Ich muß die ganze Stelle anführen. Plinius will in seiner Zueignungsschrift an den Titus, von seinem Werke mit der Bescheidenheit eines Mannes sprechen, der es selbst am besten weiß, wie viel demselben zur Vollkommenheit noch fehle. Er findet ein merkwürdiges Exempel in einer solchen Bescheidenheit bei den Griechen, über deren prahlende, vielversprechende Büchertitel, (inscriptiones, propter quas vadimonium deseri possit) er sich ein wenig aufgehalten und sagt: *) Et ne in totum videar Graecos insectari, ex illis nos velim intelligi pingendi fingendique conditoribus, quos in libellis his invenies, absoluta opera, et illa quoque quae

---

ter Kunstwerke beim Mar. Gudius (ad Phaedri fab. 5. lib. I.), und ziehe zugleich die Berichtigung desselben vom Gronov (Praef. ad Tom. IX. Thesauri Antiqu. Grae. zu Rathe.

*) Libr. I. p. 5. Edit. Hard.

mirando non satiamur, pendenti titulo inscripsisse: ut APELLES FACIEBAT, aut POLYCLETUS: tanquam inchoata semper arte et imperfecta: ut contra judiciorum varietates superesset artifici regressus ad veniam, velut emendaturo quidquid desideraretur, si non esset interceptus. Quare plenum verecundiae illud est, quod omnia opera tamquam novissima inscipsere et tamquam singulis fato adempti. Tria non amplius, ut opinor, absoluta traduntur inscripta: ILLE FECIT, quae suis locis reddam; quo apparuit, summam artis securitatem auctori placuisse, et ob id magna invidia fuere omnia ea. Ich bitte auf die Worte des Plinius, pingendi fingendique conditoribus, aufmerksam zu seyn. Plinius sagt nicht, daß die Gewohnheit, in der unvollendeten Zeit sich zu seinem Werke zu bekennen, allgemein gewesen; daß sie von allen Künstlern, zu allen Zeiten beobachtet worden: er sagt ausdrücklich, daß nur die ersten alten Meister, jene Schöpfer der bildenden Künste, pingendi fingendique conditores, ein Apelles, ein Polyklet, und ihre Zeitverwandte, diese kluge Bescheidenheit gehabt hätten; und da er diese nur allein nennet, so giebt er stillschweigend, aber deutlich genug zu verstehen, daß ihre Nachfolger, besonders in den spätern Zeiten, mehr Zuversicht auf sich selber geäußert.

Dieses aber angenommen, wie man es annehmen muß, so kann die entdeckte Aufschrift von dem einen der drei Künstler des Laokoon ihre völ-

lige Richtigkeit haben, und es kann deſſen ungeachtet wahr ſeyn, daß, wie Plinius ſagt, nur etwa drei Werke vorhanden geweſen, in deren Aufſchriften ſich ihre Urheber der vollendeten Zeit bedienet; nämlich unter den ältern Werken, aus den Zeiten des Apelles, des Polyklets, des Nicias, des Lyſippus. Aber das kann ſodann ſeine Richtigkeit nicht haben, daß Athenodorus und ſeine Gehülfen, Zeitverwandte des Apelles und Lyſippus geweſen ſind, zu welchen ſie Herr Winkelmann machen will. Man muß vielmehr ſo ſchließen: Wenn es wahr iſt, daß unter den Werken der ältern Künſtler, eines Apelles, eines Polykles und der übrigen aus dieſer Claſſe, nur etwa drei geweſen ſind, in deren Aufſchriften die vollendete Zeit von ihnen gebraucht worden; wenn es wahr iſt, daß Plinius dieſe drey Werke ſelbſt namhaft gemacht hat: *)

*) Er verſpricht wenigſtens ausdrücklich, es zu thun: quae suis locis reddam. Wenn er es aber nicht gänzlich vergeſſen, ſo hat er es doch ſehr im Vorbeigehen und gar nicht auf eine Art gethan, als man nach einem ſolchen Verſprechen erwartet. Wenn er zum Exempel ſchreibet (Lib. XXXV. sect. 39.): Lysippus quoque Aeginae picturae suae inscripsit, ἐνεκαυσεν· quod profecto non fecisset, nisi encaustica inventa: ſo iſt es offenbar, daß er dieſes ἐνεκαυσεν zum Beweiſe einer ganz andern Sache braucht. Hat er aber, wie Harduin glaubt, auch zugleich das eine von den Werken dadurch angeben wollen, deren Aufſchrift in dem

so kann Athenodorus, von dem keines dieser drey Werke ist, und der sich dessenungeachtet auf seinen Wer-

---

Xoristo abgefaßt gewesen: so hätte es sich wohl der Mühe verlohnet, ein Wort davon mit einfließen zu lassen. Die andern zwei Werke dieser Art findet Harduin in folgender Stelle: Idem (Divus Augustus) in Curia quoque, quam in comitio consecrabat, duas tabulas impressit parieti: Nemeam sedentem supra leonem, palmigeram ipsam, adstante cum baculo sene, cujus supra caput tabula bigae dependet. Nicias scripsit se inussisse: tali enim usus est verbo. Alterius tabulae admiratio est, puberem filium seni patri similem esse, salva aetatis differentia, supervolante aquila draconem complexa. Philochares hoc suum opus esse testatus est. (Lib. XXXV. sect. 10.) Hier werden zwey verschiedene Gemälde beschrieben, welche Augustus in dem neuerbauten Rathhause aufstellen lassen. Das zweyte ist vom Philochares, das erste vom Nicias. Was von jenem gesagt wird, ist klar und deutlich. Aber bey diesem finden sich Schwierigkeiten. Es stellte die Nemea vor, auf einem Löwen sitzend, einen Palmenzweig in der Hand, neben ihr ein alter Mann mit einem Stabe; cujus supra caput tabula bigae dependet. Was heißt das? Ueber dessen Haupt eine Tafel hing, worauf ein zweyspänniger Wagen gemalt war? Das ist noch der einzige Sinn, den man diesen Worten geben kann. Also war auf das Hauptgemälde

Werken der vollendeten Zeit bedienet, zu jenen alten Künstlern nicht gehören; er kann kein Zeitverwande-

---

gemälde noch ein anderes kleineres Gemälde gehangen? Und beide waren von dem Nicias? So muß es Harduin genommen haben. Denn wo wären hier sonst zwei Gemälde des Nicias, da das andere ausdrücklich dem Philochares zugeschrieben wird: Inscripsit Nicias igitur geminae huic tabulae suum nomen in hunc modum: *O NIKIAΣ ΕΝΕΚΑΥΣΕΝ*; atque adeo e tribus operibus, quae absolute fuisse inscripta, ILLE FECIT, indicavit Praefatio ad Titum, duo haec sunt Niciae. Ich möchte den Harduin fragen: wenn Nicias nicht den Aoristum, sondern wirklich das Imperfektum gebraucht hätte, Plinius aber hätte bloß bemerken wollen, daß der Meister, anstatt γραφειν, ἐνκαιειν, gebraucht hätte; würde er in seiner Sprache auch nicht noch alsdann haben sagen müssen, Nicias scripsit se inussisse? Doch ich will hierauf nicht bestehen; es mag wirklich des Plinius Wille gewesen seyn, eines von den Werken, wovon die Rede ist, dadurch anzudeuten. Wer aber wird sich das doppelte Gemälde einreden lassen, deren eines über dem andern gehangen? Ich mir nimmermehr. Die Worte: cujus supra caput tabula bigae dependet, können also nicht anders als verfälscht seyn. Tabula bigae, ein Gemälde, worauf ein zweispänniger Wagen gemalet, klingt nicht sehr Plinianisch, wenn auch Plinius schon sonst den Singularem von bigae braucht. Und was für ein zweispänniger Wagen? Etwa, dergleichen zu den Wettrennen in den Remeäischen

ker des Apelles, des Lysippus seyn, sondern er muß in spätere Zeiten gesetzt werden.

Spielen gebraucht wurden; so daß dieses kleinere Gemälde in Ansehung dessen, was es vorstellte, zu dem Hauptgemälde gehört hätte? Das kann nicht seyn: denn in den Nemeäischen Spielen waren nicht zweispännige, sondern vierspännige Wagen gewöhnlich. (Schmidius in Prol. ad Nemeonicas, p. 2.) Einsmals kam ich auf die Gedanken, daß Plinius anstatt des bigae vielleicht ein griechisches Wort geschrieben, welches die Abschreiber nicht verstanden, ich meyne πτυχιον. Wir wissen nämlich aus einer Stelle des Antigonus Carystius, beim Zenobius (conf. Gronovius T. IX. Antiquit. Graec. Praef. p. 7.), daß die alten Künstler nicht immer ihre Namen auf ihre Werke selbst, sondern auch wohl auf besondere Täfelchen gesetzet, welche dem Gemälde, oder der Statue angehangen wurden. Und ein solches Täfelchen hieß πτυχιον. Dieses griechische Wort fand sich vielleicht in einer Handschrift durch die Glosse, tabula, tabella erkläret; und das tabula kam endlich mit in den Text. Aus πτυχιον ward bigae; und so entstand das tabula bigae. Nichts kann zu dem Folgenden besser passen, als dieses πτυχιον; denn das Folgende eben ist es, was darauf stand. Die ganze Stelle wäre also zu lesen: cujus supra caput πτυχιον dependet, quo Nicias scripsit se inussisse. Doch diese Correktur, ich bekenne es, ist ein wenig kühn. Muß man denn auch alles verbessern können, was man verfälscht zu seyn beweisen kann? Ich begnüge mich, das letztere hier geleistet zu

Kurz, ich glaube, es ließe sich als ein sehr zuverlässiges Kriterium angeben, daß alle Künstler, die das ἐποιησε gebraucht, lange nach den Zeiten Alexanders des Großen, kurz vor oder unter den Kaisern, geblühet haben. Von dem Kleomenes ist es unstreitig; von dem Archelaus ist es höchst wahrscheinlich: und von dem Salpion kann wenigstens das Gegentheil auf keine Weise erwiesen werden. Und so von den übrigen; den Athenodorus nicht ausgeschlossen.

Herr Winkelmann selbst mag hierüber Richter seyn! Doch protestire ich gleich im voraus wider den umgekehrten Satz. Wenn alle Künstler, welche ἐποιησε gebraucht, unter die spaten gehören: so gehören darum nicht alle, die sich des ἐποιει bedienet, unter die ältern. Auch unter den spätern Künstlern können einige diese einem großen Manne so wohl anstehende Bescheidenheit wirklich besessen, und andere sie zu besitzen sich gestellet haben.

---

haben, und überlasse das erstere einer geschicktern Hand. Doch nunmehr wiederum zur Sache zurückzukommen; wenn Plinius also nur von einem Gemälde des Nicias redet, dessen Aufschrift im Aoristo abgefaßt gewesen, und das zweite Gemälde dieser Art das obige des Lysippus ist: welches ist denn nun das dritte? Das weiß ich nicht. Wenn ich es bei einem andern alten Schriftsteller finden dürfte, als bei dem Plinius, so würde ich nicht sehr verlegen seyn. Aber es soll bei dem Plinius gefunden werden; und noch einmal: bei diesem weiß ich es nicht zu finden.

XXVIII.

Nach dem Laokoon war ich auf nichts neugieriger, als auf das, was Herr Winkelmann von dem sogenannten Borgheſiſchen Fechter ſagen möchte. Ich glaube eine Entdeckung über dieſe Statue gemacht zu haben, auf die ich mir alles einbilde, was man ſich auf dergleichen Entdeckungen einbilden kann.

Ich beſorgte ſchon, Herr Winkelmann würde mir damit zuvorgekommen ſeyn. Aber ich finde nichts dergleichen bei ihm; und wenn nunmehr mich etwas mißtrauiſch in ihre Richtigkeit machen könnte, ſo würde es eben das ſeyn, daß meine Beſorgniß nicht eingetroffen.

„Einige," ſagt Herr Winkelmann, *) „machen „aus dieſer Statue einen Diſcobolus, das iſt, der „mit dem Diſco, oder mit einer Scheibe von Metall, „wirft, und dieſes war die Meynung des berühmten „Herrn von Stoſch in einem Schreiben an mich, „aber ohne genugſame Betrachtung des Standes, „worin dergleichen Figur will geſetzt ſeyn. Denn „derjenige, welcher etwas werfen will, muß ſich mit „dem Leibe hinterwärts zurückziehen, und indem der „Wurf geſchehen ſoll, liegt die Kraft auf dem nächſten Schenkel, und das linke Bein iſt müßig: hier „aber iſt das Gegentheil. Die ganze Figur iſt vorwärts geworfen, und ruhet auf dem linken Schenkel, und das rechte Bein iſt hinterwärts auf das „äußerſte ausgeſtrecket. Der rechte Arm iſt neu, und „man hat ihm in die Hand ein Stück von einer

*) Geſchichte der Kunſt, Th. II. S. 394.

„Lanze gegeben; auf dem linken Arme sieht man den „Riem von dem Schilde, welchen er gehalten hat. „Betrachtet man, daß der Kopf und die Augen auf„wärts gerichtet sind, und daß die Figur sich mit „dem Schilde vor etwas, das von oben her kommt, „zu verwahren scheint, so könnte man diese Statue „mit mehrerem Rechte für eine Vorstellung eines „Soldaten halten, welcher sich in einem gefährlichen „Stande besonders verdient gemacht hat; den Fech„tern in Schauspielen ist die Ehre einer Statue un„ter den Griechen vermuthlich niemals widerfahren: „und dieses Werk scheinet älter als die Einführung „der Fechter unter den Griechen zu seyn."

Man kann nicht richtiger urtheilen. Diese Statue ist eben so wenig ein Fechter, als ein Discobolus: es ist wirklich die Vorstellung eines Kriegers, der sich in einer solchen Stellung bei einer gefährlichen Gelegenheit hervorthat. Da Herr Winkelmann aber dieses so glücklich errieth: wie konnte er hier stehen bleiben? Wie konnte ihm der Krieger nicht beifallen, der vollkommen in dieser nämlichen Stellung die völlige Niederlage eines Heeres abwandte, und dem sein erkenntliches Vaterland eine Statue vollkommen in der nämlichen Stellung setzen ließ?

Mit einem Worte: die Statue ist Chabrias.

Der Beweis ist folgende Stelle des Nepos in dem Leben dieses Feldherrn. *) Hic quoque in summis habitus est ducibus: resque multas memoria dignas gessit. Sed ex his elucet maxime

*) Cap. I.

inventum ejus in proelio, quod apud Thebas fecit, quum Boeotiis subsidio venisset. Namque in eo victoriae fidente summo duce Agesilao, fugatis jam ab eo conductitiis catervis, reliquam phalangem loco vetuit cedere, obnixoque genu scuto, projectaque hasta impetum excipere hostium docuit. Id novum Agesilaus contuens, progredi non est ausus, suosque jam incurrentes turba revocavit. Hoc usque eo tota Graecia fama celebratum est, ut illo statu Chabrias sibi statuam fieri voluerit, quae publice ei ab Atheniensibus in foro constituta est. Ex quo factum est, ut postea athletae, ceterique artifices his statibus in *statuis ponendis* uterentur, in quibus victoriam essent adepti.

Ich weiß es, man wird noch einen Augenblick anstehen, mir Beifall zu geben; aber ich hoffe, auch wirklich nur einen Augenblick. Die Stellung des Chabrias scheinet nicht vollkommen die nämliche zu seyn, in welcher wir die Borgheſiſche Statue erblicken. Die vorgeworfene Lanze, projecta hasta, iſt beiden gemein, aber das obnixo genu scuto erklären die Ausleger durch obnixo in scutum, obfirmato genu ad scutum: Chabrias wies ſeinen Soldaten, wie ſie ſich mit dem Knie gegen das Schild ſtemmen, und hinter demſelben den Feind abwarten ſollten; die Statue hingegen hält das Schild hoch. Aber wie, wenn die Ausleger ſich irrten? Wie, wenn die Worte obnixo genu scuto nicht zuſammen gehörten, und man obnixo genu beſonders, und scuto beſonders, oder mit dem darauf folgenden projectaque hasta zuſammen leſen müßte? Man mache ein

einziges Komma, und die Gleichheit ist nunmehr so vollkommen als möglich. Die Statue ist ein Soldat, qui obnixo genu, *) scuto projectaque hasta impetum hostis excipit; sie zeigt, was Chabrias that, und ist die Statue des Chabrias. Daß das Comma wirklich fehle, beweiset das dem projecta angehängte que, welches, wenn obnixo genu scuto zusammen gehörten, überflüssig seyn würde, wie es denn auch wirklich einige Ausgaben daher weglassen.

Mit dem hohen Alter, welches dieser Statue sonach zukäme, stimmet die Form der Buchstaben in der darauf befindlichen Aufschrift des Meisters vollkommen überein; und Herr Winkelmann selbst hat aus derselben geschlossen, daß es die älteste von den gegenwärtigen Statuen in Rom sey, auf welchen sich der Meister angegeben hat. Seinem scharfsinnigen Blicke überlasse ich es, ob er sonst in Ansehung der Kunst etwas daran bemerket, welches mit meiner Meynung streiten könnte. Sollte er sie seines Bei-

*) So sagt Statius obnixa pectora (Thebaid. lib. VI. v. 863.)

— — — — rumpunt obnixa furentes
Pectora;

welches der alte Glossator des Barths durch summa vi contra nitentia erklärt. So sagt Ovid (Halievt. v. 11.) obnixa fronte, wenn er von der Meerbramse (Scaro) spricht, die sich nicht mit dem Kopfe, sondern mit dem Schwanze durch die Reusen zu arbeiten sucht:

Non audet radiis obnixa occurrere fronte

falls würdigen, so dürfte ich mir schmeicheln, ein besseres Exempel gegeben zu haben, wie glücklich sich die klassischen Schriftsteller durch die alten Kunstwerke, und diese hinwiederum aus jenen aufklären lassen, als in dem ganzen Folianten des Spence zu finden ist.

XXIX.

Bey der unermeßlichen Belesenheit, bei den ausgebreitetsten feinsten Kenntnissen der Kunst, mit welchen sich Herr Winkelmann an sein Werk machte, hat er mit der edeln Zuversicht der alten Artisten gearbeitet, die allen ihren Fleiß auf die Hauptsache verwandten, und was Nebendinge waren, entweder mit einer gleichsam vorsetzlichen Nachlässigkeit behandelten, oder gänzlich der ersten der besten fremden Hand überließen.

Es ist kein geringes Lob, nur solche Fehler begangen zu haben, die ein jeder hätte vermeiden können. Sie stoßen bei der ersten flüchtigen Lectüre auf, und wenn man sie anmerken darf, so muß es nur in der Absicht geschehen, um gewisse Leute, welche allein Augen zu haben glauben, zu erinnern, daß sie nicht angemerkt zu werden verdienen.

Schon in seinen Schriften über die Nachahmung der griechischen Kunstwerke ist Herr Winkelmann einigemal durch den Junius verführet worden. Junius ist ein sehr verfänglicher Autor; sein ganzes Werk ist ein Cento, und da er immer mit den

Worten der Alten reden will, so wendet er nicht selten Stellen aus ihnen auf die Malerei an, die an ihrem Orte von nichts weniger als von der Malerei handeln. Wenn z. E. Herr Winkelmann lehren will, daß sich durch die bloße Nachahmung der Natur das Höchste in der Kunst eben so wenig wie in der Poesie erreichen lasse, daß sowohl Dichter als Maler lieber das Unmögliche, welches wahrscheinlich ist, als das blos Mögliche wählen müsse: so setzt er hinzu: „die „Möglichkeit und Wahrheit, welche Longin von einem „Maler im Gegensatze des Unglaublichen bei dem „Dichter fordert, kann hiermit sehr wohl bestehen." Allein dieser Zusatz wäre besser weggeblieben; denn er zeiget die zwei größten Kunstrichter in einem Widerspruche, der ganz ohne Grund ist. Es ist falsch, daß Longin so etwas jemals gesagt hat. Er sagt etwas ähnliches von der Beredsamkeit und Dichtkunst, aber keinesweges von der Dichtkunst und Malerei. Ως ἑτερον τι ἡ ρητορικη φαντασια βυλεται, και ἑτερον ἡ παρα ποιηταις ἐκ ἀν λαθοι σε, schreibt er an seinen Terentian, *) ἐδ' ὁτι της μεν ἐν ποιησει τελος ἐστιν ἐκπληξις, της δ' ἐν λογοις ἐναργεια. Und wiederum: Ου μην ἀλλα τα μεν παρα τοις ποιηταις μυθικωτεραν ἐχει την ὑπερεκπτωσιν, και παντη το πιζον ὑπεραιρουσαν της δε ρητορικης φαντασιας, καλλιζον ἀει το ἐμπρακτον και ἐναληθες. Nur Junius schiebt, anstatt der Beredsamkeit, die Malerei hier unter; und bei ihm war es, nicht bei dem Longin, wo Herr

*) Περι Υψες, τμημα ιδ'. Edit. T. Fabri p. 56. 59.

Winkelmann gelesen hatte · *) Praesertim cum Poëticae phantasiae finis sit ἐκπληξις, Pictoriae vero, ἐναργεια. Και τα μεν παρα τοις ποιηταις, ut loquitur idem Longinus, u. s. w. Sehr wohl; Longins Worte, aber nicht Longins Sinn!

Mit folgender Anmerkung muß es ihm eben so gegangen seyn: „Alle Handlungen," sagt er, **) „und Stellungen der griechischen Figuren, die mit „dem Charakter der Weisheit nicht bezeichnet, son„dern gar zu feurig und zu wild waren, verfielen „in einen Fehler, den die alten Künstler Parenthyr„sus nannten." Die alten Künstler? Das dürfte nur aus dem Junius zu erweisen seyn. Denn Parenthyrsus war ein rhetorisches Kunstwort, und vielleicht, wie die Stelle des Longins zu verstehen zu geben scheint, auch nur dem einzigen Theodor eigen. ***) Τυτῳ παραχειται τριτον τι κακιας εἰδος ἐν τοις παθητικοις, ὁπερ ὁ Θεοδωρος παρενθυρσον ἐκαλει· ἐςι δε παθος ἀκαιρον και κενον, ἐνθα μη δει παθος· ἡ ἀμετρον, ἐνθα μετριε δει. Ja ich zweifle sogar, ob sich überhaupt dieses Wort in die Malerei übertragen läßt. Denn in der Beredsamkeit und Poesie giebt es ein Pathos, das so hoch getrieben werden kann als möglich, ohne Parenthyrsus zu werden; und nur das höchste Pathos an der unrechten Stelle ist Parenthyrsus. In der Malerei aber würde das höchste Pathos allezeit Parenthyrsus seyn, wenn es auch durch die Umstände der Person, die es äußert, noch so wohl entschuldigt werden könnte.

*) De Pictura Vet. lib. I. cap. 4. p. 53.

**) Von der Nachahmung der griech. Werke ꝛc. S. 23.

***) Τμημα β.

Dem Anſehen nach werden alſo auch verſchiedene Unrichtigkeiten in der Geſchichte der Kunſt blos daher entſtanden ſeyn, weil Herr Winkelmann in der Geſchwindigkeit nur den Junius und nicht die Quellen ſelbſt zu Rathe ziehen wollen. Z. E. Wenn er durch Beyſpiele zeigen will, daß bey den Griechen alles Vorzügliche in allerlei Kunſt und Arbeit beſonders geſchätzet worden, und der beſte Arbeiter in der geringſten Sache zur Verewigung ſeines Namens gelangen können; ſo führet er unter andern auch dieſes an: *) „Wir wiſſen den Namen eines Arbei„ters von ſehr richtigen Wagen und Wageſchalen; „er hieß Parthenius.“ Herr Winkelmann muß die Worte des Juvenals, auf die er ſich desfalls beruft, Lances Parthenio factas, nur in dem Catalog des Junius geleſen haben. Denn hätte er den Juvenal ſelbſt nachgeſehen, ſo würde er ſich nicht von der Zweideutigkeit des Wortes lanx haben verführen laſſen, ſondern ſogleich aus dem Zuſammenhange erkannt haben, daß der Dichter nicht Wagen oder Wageſchalen, ſondern Teller und Schüſſeln meyne. Juvenal rühmt nämlich den Catullus, daß er es bei einem gefährlichen Sturme zur See wie der Biber gemacht, welcher ſich die Geilen abbeißt, um das Leben davon zu bringen; daß er ſeine koſtbarſten Sachen ins Meer werfen laſſen, um nicht mit ſammt dem Schiffe unterzugehen. Dieſe koſtbaren Sachen beſchreibt er, und ſagt unter andern:

Ille nec argentum dubitabat mittere, lances
Parthenio factas, urnae craterä capacem

*) Geſchichte der Kunſt, Th. I. S. 136.

Et dignum sitiente Pholo, vel conjuge Fusci.
Adde et bascaudas et mille escaria, multum
Caelati, biberet quo callidus emtor Olynthi.

Lances, die hier mitten unter Bechern und Schwenkkesseln stehen, was können es anders seyn, als Teller und Schüsseln? Und was will Juvenal anders sagen, als daß Catull sein ganzes silbernes Eßgeschirr, unter welchen sich auch Teller von getriebener Arbeit des Parthenius befanden, ins Meer werfen lassen. Parthenius, sagt der alte Scholiast, caelatoris nomen. Wenn aber Grangäus in seinen Anmerkungen zu diesem Namen hinzusetzt: sculptor, de quo Plinius, so muß er dieses wohl nur auf gutes Glück hingeschrieben haben; denn *Plinius* gedenkt keines Künstlers dieses Namens.

„Ja," fährt Herr Winkelmann fort, „es hat „sich der Name des Sattlers, wie wir ihn nennen „würden, erhalten, der den Schild des Ajax von „Leder machte." Aber auch dieses kann er nicht daher genommen haben, wohin er seine Leser verweiset; aus dem Leben des Homer, vom Herodotus. Denn hier werden zwar die Zeilen aus der Iliade angeführet, in welcher der Dichter diesem Lederarbeiter den Namen Tychius beilegt; es wird aber auch zugleich ausdrücklich gesagt, daß eigentlich ein Lederarbeiter von des Homers Bekanntschaft so geheißen, dem er durch Einschaltung seines Namens seine Freundschaft und Erkenntlichkeit bezeigen wollen: *) *Απεδωκε δε χαριν και Τυχιῳ τῳ σκυτει, ὁς*

*) Herodotus de Vita Homeri. p. 756. Edit. Wessel.

ἐδέξατο αὐτον ἐν το Νεῳ τειχει, προσελθοντα προς το σκυτειον, ἐν τοις ἐπεσι καταζευξας ἐν τῃ Ιλιαδι τοις δε.

Αιας δ' ἐγγυθεν ἠλθε, φερων σακος ἠυτε πυργον,
Χαλκεον, ἑπταβοειον· ὁ οἱ Τυχιος καμε τευχων
Σκυτοτομων ὀχ' ἀριζος, Ὑλῃ ἐνι οἰκια ναιων.

Es iſt alſo gerade das Gegentheil von dem, was uns Herr Winkelmann verſichern will; der Name des Sattlers, welcher das Schild des Ajax gemacht hatte, war ſchon zu des Homers Zeiten ſo vergeſſen, daß der Dichter die Freiheit hatte, einen ganz fremden Namen dafür unterzuſchieben.

Verſchiedene andere kleine Fehler ſind bloſe Fehler des Gedächtniſſes, oder betreffen Dinge, die er nur als beiläufige Erläuterungen anbringet. Z. E.

Es war Herkules, und nicht Bacchus, von welchem ſich Parrhaſius rühmte, daß er ihm in der Geſtalt erſchienen ſey, in welcher er ihn gemalt. *)

Tauriscus war nicht aus Rhodus, ſondern aus Tralles in Lydien. **)

Die Antigone iſt nicht die erſte Tragödie des Sophokles. ***)

---

*) Geſch. der Kunſt, Th. I. S. 176. Plinius lib. XXXV. sect. 36. Athenaeus lib. XII. p. 543.

**) Geſch. der Kunſt, Th. II. S. 353. Plinius lib. XXXVI. sect. 4. p. 729. l. 17.

***) Geſch. der Kunſt, Th. II. S. 328. „Er führte die Antigone, ſein erſtes Trauerſpiel, im dritten

Doch ich enthalte mich dergleichen Kleinigkei-

Jahre der sieben und siebenzigsten Olympias auf." Die Zeit ist ungefähr richtig; aber daß dieses erste Trauerspiel die Antigone gewesen sey, das ist ganz unrichtig. Samul Petit, den Herr Winkelmann in der Note anführt, hat dieses auch gar nicht gesagt; sondern die Antigone ausdrücklich in das dritte Jahr der vier und achtzigsten Olympias gesetzt. Sophokles ging das Jahr darauf mit dem Perikles nach Samos, und das Jahr dieser Expedition kann zuverlässig bestimmt werden. Ich zeige in meinem Leben des Sophokles aus der Vergleichung mit einer Stelle des ältern *Plinius*, daß das erste Trauerspiel dieses Dichters wahrscheinlicher Weise Triptolemus gewesen. Plinius redet nämlich (Libr. VIII. sect. 12. p. 107. Edit. Hard.) von der verschiedenen Güte des Getraides in verschiedenen Ländern, und schließt: Hae fuere sententiae, Alexandro magno regnante, cum clarissima fuit Graecia, atque in toto terrarum orbe potentissima; ita tamen ut ante mortem ejus annis fere CXLV Sophocles poëta in fabula Triptolemo frumentum Italicum ante cuncta laudaverit, ad verbum translata sententia:

Et fortunatam Italiam frumento canére candido.

Nun ist zwar hier nicht ausdrücklich von dem ersten Trauerspiele des Sophokles die Rede; allein es stimmt die Epoche desselben, welche Plutarch und der Scholiast und die Arundelschen Denkmäler einstimmig in die sieben und siebenzigste Olimpias setzen, mit der Zeit, in welche Plinius den Trip-

ten auf einen Haufen zu tragen. Tadelsucht könnte

---

tolemus setzet, so genau überein, daß man nicht wohl anders als diesen Triptolemus selbst für das erste Trauerspiel des Sophokles erkennen kann. Die Berechnung ist gleich geschehen. Alexander starb in der hundert und vierzehnten Olympias; hundert und fünf und vierzig Jahr betragen sechs und dreißig Olympiaden und ein Jahr, und diese Summe von jener abgerechnet, giebt sieben und siebenzig. In die sieben und siebenzigste Olympias fällt also der Triptolemus des Sophokles; und da in eben diese Olympias, und zwar, wie ich beweise, in das letzte Jahr derselben, auch das erste Trauerspiel desselben fällt: so ist der Schluß ganz natürlich, daß beide Trauerspiele eines sind. Ich zeige zugleich eben daselbst, daß Petit die ganze Hälfte des Kapitels seiner Miscellaneorum (XVIII. lib. III. eben dasselbe, welches Herr Winkelmann anführt) sich hätte ersparen können. Es ist unnöthig in der Stelle des Plutarch, die er daselbst verbessern will, den Archon Aphepsion, in Demotion, oder ἀνεψιος zu verwandeln. Er hätte aus dem dritten Jahr der sieben und siebenzigsten Olympias nur in das vierte derselben gehen dürfen, und er würde gefunden haben, daß der Archon dieses Jahres von den alten Schriftstellern eben so oft, wo nicht noch öfterer, Aphepsion, als Phädon genennet wird. Phädon nennet ihn Diodorus Siculus, Dionysius Halicarnasseus und der Ungenannte in seinem Verzeichnisse der Olympiaden. Aphepsion hingegen nennen ihn die Arundelschen Marmor, Apollodorus, und der diesen anführt,

es zwar nicht scheinen; aber wer meine Hochachtung für den Herrn Winkelmann kennet, dürfte es für Krokylegmus halten.

Diogenes Laertius. Plutarchus aber nennet ihn auf beide Weise; im Leben des Theseus Phädon, und in dem Leben des Cimons, Aphepsion. Es ist also wahrscheinlich, wie Palmerius vermuthet, Aphepsionem et Phaedonem Archontas fuisse eponymos; scilicet uno in magistratu mortuo, suffectus fuit alter. (Exercit. p. 452.) — Vom Sophokles, erinnere ich noch gelegentlich, hatte Herr Winkelmann auch schon in seiner ersten Schrift von der Nachahmung der griechischen Kunstwerke (S. 8.) eine Unrichtigkeit einfließen lassen. „Die schönsten jungen Leute tanzten unbekleidet „auf dem Theater, und Sophokles, der große „Sophokles, war der erste, der in seiner Jugend „dieses Schauspiel seinen Bürgern gab." Auf dem Theater hat Sophokles nie nackend getanzt; sondern um die Tropäen nach dem Salaminischen Siege, und auch nur nach einigen nackend, nach andern aber bekleidet. (Athen. lib. I. p. m. 20.) Sophokles war nämlich unter den Knaben, die man nach Salamis in Sicherheit gebracht hatte; und hier auf dieser Insel war es, wo es damals der tragischen Muse alle ihre drei Lieblinge in einer vorbildenden Gradation zu versammeln beliebte. Der kühne Aeschylus half siegen; der blühende Sophokles tanzte um die Tropäen, und Euripides ward an eben dem Tage des Sieges auf eben der glücklichen Insel geboren.

Hinter-

Hinterlassene Fragmente
zum
zweiten Theil
des
Laokoon.

I.

Herr Winkelmann hat sich in der Geschichte der Kunst näher erklärt. Auch er bekennet, daß die Ruhe eine Folge der Schönheit ist.

Nothwendigkeit sich über dergleichen Dinge so präcis auszudrücken, als möglich. Ein falscher Grund ist schlimmer, als gar kein Grund.

II.

Herr Winkelmann scheint dieses höchste Gesetz der Schönheit blos aus den alten Kunstwerken abstrahirt zu haben. Man kann aber eben so unfehlbar durch blose Schlüsse darauf kömmen. Denn da die bildenden Künste allein vermögend sind, die Schönheit der Form hervorzubringen; da sie hierzu der Hülfe keiner andern Kunst bedürfen; da andere Künste

gänzlich darauf Verzicht thun müssen: so ist es wohl unstreitig, daß diese Schönheit nicht anders als ihre Bestimmung seyn kann.

Die eigentliche Bestimmung einer schönen Kunst kann nur dasjenige seyn, was sie ohne Beihülfe einer andern hervorzubringen im Stande ist. Dieses ist bei der Malerei die körperliche Schönheit.

Um körperliche Schönheiten von mehr als einer Art zusammenbringen zu können, fiel man auf das Historienmalen.

Der Ausdruck, die Vorstellung der Historie, war nicht die letzte Absicht des Malers. Die Historie war blos ein Mittel, seine letzte Absicht, mannigfaltige Schönheit, zu erreichen.

Die neuen Maler machen offenbar das Mittel zur Absicht. Sie malen Historie, um Historie zu malen, und bedenken nicht, daß sie dadurch ihre Kunst nur zu einer Hülfe anderer Künste und Wissenschaften machen, oder wenigstens sich die Hülfe der andern Künste und Wissenschaften so unentbehrlich machen, daß ihre Kunst den Werth einer primitiven Kunst gänzlich dadurch verlieret.

Der Ausdruck körperlicher Schönheit ist die Bestimmung der Malerei.

Die höchste körperliche Schönheit also ihre höchste Bestimmung.

Die höchste körperliche Schönheit existirt nur in dem Menschen, und auch in diesem nur vermöge des Ideals.

Dieses Ideal findet bei den Thieren schon we-

niger, in der vegetabilischen und leblosen Natur aber gar nicht statt.

Dieses ist es, was dem Blumen- und Landschaftsmaler seinen Rang anweiset.

Er ahmet Schönheiten nach, die keines Ideals fähig sind; er arbeitet also blos mit dem Auge und mit der Hand; und das Genie hat an seinem Werke wenig oder gar keinen Antheil.

Doch ziehe ich noch immer den Landschaftsmaler demjenigen Historienmaler vor, der, ohne seine Hauptabsicht auf die Schönheit zu richten, nur Klumpen Personen malt, um seine Geschicklichkeit in dem blosen Ausdrucke, und nicht in dem der Schönheit untergeordneten Ausdrucke zu zeigen.

III.

Allein zur körperlichen Schönheit gehöret mehr, als Schönheit der Form. Es gehöret auch dazu die Schönheit der Farben und die Schönheit des Ausdrucks.

Unterschied in Ansehung der Schönheit der Farben zwischen Carnation und Colorirung. Carnation ist die Colorirung solcher Gegenstände, welche eine bestimmte Schönheit der Form haben, also vornehmlich des menschlichen Körpers. Colorirung ist der Gebrauch der Local-Farben überhaupt.

Unterschied in Ansehung der Schönheit des Ausdrucks zwischen Transitorischem und Permanentem.

Jener ist gewaltsam, und folglich nie schön. Dieser ist die Folge von der öftern Wiederholung des erstern, verträgt sich nicht allein mit der Schönheit, sondern bringt auch mehr Verschiedenheit in die Schönheit selbst.

IV.

Ideal der körperlichen Schönheit. Was es ist? Es bestehet in dem Ideale der Form vornehmlich, doch auch mit in dem Ideale der Carnation und des permanenten Ausdrucks.

Die bloße Colorirung und der transitorische Ausdruck haben kein Ideal: weil die Natur selbst sich nichts Bestimmtes darin vorgesetzt hat.

V.

Falsche Uebertragung des malerischen Ideals in der Poesie. Dort ist es ein Ideal der Körper, hier muß es ein Ideal der Handlungen seyn. Dryden in seiner Vorrede zum Fresnoy. Baco Organ. Lowth.

VI.

Noch übertriebener würde es seyn, wenn man nicht blos von dem Dichter vollkommene moralische Wesen, sondern wohl gar vollkommene schöne Kör-

perliche Wesen erwarten und verlangen wollte. Gleichwohl thut dieses Herr Winkelmann in seinem Urtheile vom Milton. S. 28. G. d. K.

Winkelmann scheint den Milton wenig gelesen zu haben, sonst würde er wissen, daß man schon längst angemerkt, nur er habe Teufel zu schildern gewußt, ohne zu der Häßlichkeit der Form seine Zuflucht zu nehmen.

Ein solches verfeinertes Bild der teuflischen Häßlichkeit hatte vielleicht Guido Reni im Kopfe (Dryden's Preface to the art of Painting S. IX.), aber weder er, noch sonst einer, hat es ausgeführt.

Miltons häßliche Bilder aber, als die Sünde und der Tod, gehören gar nicht zur Handlung; sondern füllen bloß Episoden.

Miltons Kunstgriff, auf diese Art in der Person des Teufels, den Peiniger und den Gepeinigten zu trennen, welche nach dem gemeinen Begriffe in ihm verbunden werden.

VII.

Aber auch von den Haupthandlungen des Miltons lassen sich die wenigsten malen. Wohl; aber daraus folgt nicht, daß sie bei dem Milton nicht gemalt sind.

Die Poesie malt durch einen einzigen Zug; die Malerei muß alles übrige hinzuthun. In jener also kann etwas sehr malerisch seyn, was sich durch diese gar nicht ausführen läßt.

VIII.

Folglich liegt es nicht an dem vorzüglichen Genie des Homer, daß bei ihm alles zu malen ist; sondern lediglich an der Wahl der Materie. Beweis hiervon. Erster Beweis; aus verschiedenen unsichtbaren Gegenständen, welche Homer eben so unmalerisch behandelt hat, als Milton, z. E. die Zwietracht.

IX.

Zweiter Beweis; aus den sichtbaren Gegenständen, welche Milton vortrefflich behandelt hat. Die Liebe im Paradiese. Die Einfältigkeit und Armuth der Maler über dieses Subject. Der gegenseitige Reichthum des Milton.

X.

Stärke des Milton in successiven Gemälden. Exempel davon aus allen Büchern des verlornen Paradieses.

Gemälde beim Milton.

1) Von progressivischen Gemälden, von welchen uns Homer so vortreffliche Beispiele giebt, finden sich auch sehr schöne beim Milton. Als

α) das Erheben des Satans aus dem brennenden Pfuhle. P. L. B. I. v. 221 — 228.

β) Die erste Eröffnung der Höllenpforten durch die Sünde. B. II. v. 811 — 813.

γ) Die Entstehung der Welt. B. III. v. 708 — 718.

δ) Der Sprung des Satans in das Paradies. B. III. v. 181 — 183.

ε) Der Flug des Raphaels zur Erde. B. V. v. 246 — 277.

ζ) Der erste Aufbruch des himmlischen Heeres wider die rebellischen Engel. B. VI. v. 56 — 78.

η) Die Annäherung der Schlange zur Eva. IX. 509.

ϑ) Die Erbauung der Brücke von der Hölle zur Erde, von der Sünde und dem Tode. X. 285.

ι) Satans Zurückkunft zur Hölle und unsichtbare Besteigung seines Thrones. X. 414.

κ) Die Verwandlung des Satans in eine Schlange. X. 510.

Auch die Schönheit der Form hat Milton, nach des Homer Manier, nicht sowohl nach ihren Bestandtheilen als nach ihren Wirkungen geschildert. Man sehe die Stelle der Wirkung, welche die Schönheit der Eva auf den Satan selbst hat. Buch IX. 455 — 466.

2) Auch an solchen Gemälden, die wirklich von der Malerei behandelt werden können, ist Milton weit reicher, als ihn Caylus und Winkelmann glaubt; obschon Richardson, der sie ausdrücklich auszeichnen wollen, in ihrer Wahl oft sehr unglücklich und unverständig gewesen ist. Z. E.

α) Richardson hält den Raphael mit seinen drei Paar Flügeln (B. V. v. 277.) für einen

schönen Gegenstand der Malerei; und es ist offenbar, daß er eben dieser sechs Flügel wegen ein sehr untauglicher ist. Obschon das Bild aus dem Jesaias genommen, so ist es doch darum nichts malerischer. Die Gestalt des Cherubims ist eben so unmalerisch. XI. v. 129.

β) desgleichen das Bild der aufrecht einhergehenden Schlange B. IX. 496., welches wider alle Ponderation in der Malerei seyn würde; ob es schon bei dem Dichter sehr gefällt.

XI.

Miltons Malerei einzelner sinnlicher Gegenstände. In dieser würde er dem Homer überlegen seyn, wenn wir nicht schon erwiesen hätten, daß sie nicht für die Poesie gehört.

Meine Meynung, daß diese Malerei eine Folge seiner Blindheit war

Spuren dieser seiner Blindheit in verschiedenen einzelnen Stellen.

Entgegengesetzter Beweis, daß Homer nicht blind gewesen.

Blindheit des Miltons.

Ich bin der Meynung, daß die Blindheit des Miltons auf seine Art zu schildern und sichtliche Gegenstände zu beschreiben einen Einfluß gehabt hat.

Ausser dem Exempel, welches ich bereits von

den Flammen, welche Finsterniß von sich strahlen, angemerkt habe, finde ich eines (P. L. B. III. 722.), welches vielleicht gleichfalls hieher gezogen werden kann. Uriel will dem, in einen Engel des Lichts verstellten Satan, am Erdball die Wohnung des Menschen zeigen, und sagt:

Look downward on that globe, whose hither side
With light from hence, though but reflected, shines.

„Siehe auf jenen Ball nieder, dessen Seite, die „nach uns gewandt ist, mit Lichte scheinet, das von „hier entlehnet ist.“ — Man merke, daß beider Gesichtspunkt in der Sonne war, von da aus sie nicht mehr von dem Erdballe sehen konnten, als eben die Seite, welche der Sonne zugekehrt war. Aus den Worten des Dichters aber sollte es scheinen, als ob sie auch von daher die andere unerleuchtete Hälfte hätten erblicken können, welches unmöglich ist. An dem Monde können wir zwar öfters die eine erleuchtete und die andere unerleuchtete Hälfte erblicken; aber das macht, weil wir uns an einem dritten Orte befinden, und nicht in dem Punkte, von welchem die Erleuchtung ausgehet.

Die allgemeine Wirkung seiner Blindheit aber scheinet die geflissentliche Ausmalung sichtbarer Gegenstände zu seyn. Homer malt dergleichen selten mehr als durch ein einziges Beiwort; weil eine einzige Eigenschaft eines sichtbaren Gegenstandes hinlänglich ist, uns der andern auf einmal erinnerlich zu machen, indem wir sie alle Tage beisammen vor

Augen haben. Ein Blinder hingegen, bei dem die Eindrücke der sichtbaren Gegenstände mit der Zeit immer schwächer und schwächer werden müssen, bei dem eine einzige Eigenschaft eines Dinges die Bilder der übrigen nicht so geschwind und lebhaft hervorbringen kann, weil er sie öfters beisammen zu sehen die Gelegenheit verloren: ein Blinder muß natürlicher Weise auf den Einfall kommen, die Eigenschaften zu häufen, um sich durch die Erinnerung mehrerer Kennzeichen das Bild des Ganzen lebhafter zu machen. Wenn Moses z. E. Gott sagen läßt: es werde Licht, und es ward Licht: so drückt sich Moses wie ein Sehender gegen Sehende aus. Nur einem Blinden kann es *einkommen*, dieses Licht zu beschreiben; denn da die Erinnerung des Eindrucks, welchen das Licht auf ihn gemacht hat, sehr schwach geworden, so sucht er es durch alles zu verstärken, was er bei dem Lichte je gedacht oder empfunden hat (P. L. B. VII. v. 243 bis 246.):

Let there be light! said God: and forthwith light
Ethereal, first of things, quintessence pure
Sprung from the Deep; and from her native east
The journey through the aëry gloom began.

XII.

Neue Bestärkung, daß sich Homer nur auf successive Gemälde eingelassen, durch die Widerle-

gung einiger Einwürfe, als von der Beschreibung des Pallastes in der Iliade. Er wollte blos den Begriff der Größe dadurch erwecken. Beschreibung der Gärten des Alcinous; *) auch diese beschreibt er nicht als schöne Gegenstände, die auf einmal schön in die Augen fallen, welches sie in der Natur selbst nicht sind.

XIII.

Selbst bei dem Ovid sind die successiven Gemälde die häufigsten und schönsten; und gerade dasjenige, was nie gemalt worden und nie gemalt werden kann.

XIV.

Unter den Gemälden der Handlung giebt es eine Gattung, wo die Handlung nicht in einem einzigen Körper sich nach und nach äußert, sondern

---

*) Odyss. VII. welche Beschreibung Pope sich aussuchte, und in den Guardian übersetzt einrückte, ehe er noch das übrige übersetzte.

Eben so berühmt waren bei den Alten die Gärten des Adonis. Deren Beschreibung bei dem Marino Conto VI. Vergleichung dieser Beschreibung mit der des Homers.

Die Beschreibung des Paradieses beim Milton. B. IX. v. 439. desgleichen IV. 260.

wo sie in verschiedene Körper neben einander vertheilt ist. Diese nenn' ich collective Handlungen, und es sind diejenigen, welche der Malerei und Poesie gemein sind; doch mit verschiedenen Einschränkungen.

Ich verbessere meine Eintheilung der Gegenstände der poetischen und der eigentlichen Malerei folgendergestalt.

Die Malerei schildert Körper, und andeutungsweise durch Körper, Bewegungen.

Die Poesie schildert Bewegungen, und andeutungsweise durch Bewegungen, Körper.

Eine Reihe von Bewegungen, die auf einen Endzweck abzielen, heißet eine Handlung.

Diese Reihe von Bewegungen ist entweder in eben demselben Körper, oder in verschiedene Körper vertheilt. Ist sie in eben demselben Körper, so will ich sie eine einfache Handlung nennen; und eine collective Handlung, wenn sie in mehrere Körper vertheilt ist.

Da eine Reihe von Bewegungen in eben demselben Körper sich in der Zeit ereignen muß; so ist es klar, daß die Malerei auf die einfachen Handlungen gar keinen Anspruch machen kann. Sie verbleiben der Poesie einzig und allein.

Da hingegen die verschiedenen Körper, in welche die Reihe von Bewegungen vertheilt ist, neben einander in dem Raume existiren müssen; der Raum aber das eigentliche Gebiet der Malerei ist: so ge-

hören die collectiven Handlungen nothwendig zu ihren Vorwürfen.

Aber werden diese collectiven Handlungen deswegen, weil sie in dem Raume erfolgen, aus den Vorwürfen der poetischen Malerei auszuschließen seyn?

Nein. Denn obschon diese collectiven Handlungen im Raume geschehen: so erfolget doch die Wirkung auf den Zuschauer in der Zeit. Das ist: da der Raum, den wir auf einmal zu übersehen fähig sind, seine Schranken hat; da wir unter mannigfaltigen Theilen neben einander uns nur der wenigsten auf einmal lebhaft bewußt seyn können: so wird Zeit dazu erfordert, diesen größern Raum durchzugehen, und uns dieser reichern Mannigfaltigkeit nach und nach bewußt zu werden.

Folglich kann der Dichter eben sowohl das nach und nach beschreiben, was ich bei dem Maler nur nach und nach sehen kann; so daß die collectiven Handlungen das eigentliche gemeinschaftliche Gebiet der Malerei und Poesie sind.

Sie sind, sage ich, ihr gemeinschaftliches Gebiet, das sie aber nicht auf einerlei Art bebauen können.

Gesetzt auch, daß die Betrachtung der einzelnen Theile in der Poesie eben so geschwind geschehen könnte, als in der Malerei: so fällt doch ihre Verbindung in jener weit schwerer als in dieser, und das Ganze kann folglich in der Poesie von der Wirkung nicht seyn, als es in der Malerei ist.

Was sie daher am Ganzen verlieret, muß sie an den Theilen zu gewinnen suchen, und nicht leicht eine collective Handlung schildern, in der nicht jedes Theil, für sich betrachtet, schön ist.

Diese Regel braucht die Malerei nicht. Sondern da bei ihr die Verbindung der erst einzeln betrachteten Theile so geschwind geschehen kann, daß wir wirklich das Ganze auf einmal zu übersehen glauben: so muß sie vielmehr sich eher in den Theilen, als in dem Ganzen vernachlässigen; und es ist ihr eben so erlaubt, als zuträglich, unter diese Theile auch minder schöne und gleichgültige Theile zu mengen, sobald sie zu der Wirkung des Ganzen etwas beitragen können.

Diese doppelte Regel, nämlich, daß der Maler bei Vorstellung collectiver Handlungen mehr auf die Schönheit des Ganzen, der Dichter hingegen mehr darauf sehen muß, daß so viel möglich jeder einzelne Theil schön sey, spricht das Urtheil über eine Menge Gemälde des Künstlers und des Dichters, und kann beide in der Wahl ihrer Vorwürfe sicher leiten.

Z. E. Angelo hätte ihr zufolge kein jüngstes Gericht malen sollen. Nicht zu gedenken, wie viel dieses Gemälde durch die verjüngten Dimensionen von der Seite des Erhabenen verlieren muß; da das allergrößte noch immer ein jüngstes Gericht en mignature ist: so ist es gar keiner schönen Anordnung fähig, die auf einmal ins Auge fallen könnte; und die allzu vielen Figuren, so gelehrt und kunst-

reich auch eine jede für sich selbst ist, verwirren und ermüden das Auge.

Der sterbende Adonis ist bei dem Bion ein vortreffliches Gemälde. Allein ich zweifle, daß es einer schönen Anordnung unter der Hand des Malers fähig ist, wenn er, ich will nicht sagen alle, sondern nur die meisten Züge des Dichters beibehalten will. Die um ihn heulenden Hunde, ein so rührender Zug bei dem Dichter, würden unter den Liebes-Göttern und Nymphen, dünkt mich, einen schlechten Effect thun.

XV.

Wie der Dichter Körper nur andeutungsweise durch Bewegungen schildert: so sucht er auch sichtliche Eigenschaften des Körpers in Bewegungen aufzulösen. Als z. E. die Größe. Beispiel von der Höhe eines Baumes. Von der Breite der Pyramiden. Von der Größe der Schlange.

XVI.

Von der Bewegung in der Malerei; warum nur Menschen und keine Thiere sie darin empfinden.

Den Schranken der bildenden Künste zufolge sind alle ihre Figuren unbeweglich. Das Leben der Bewegung, welches sie zu haben scheinen, ist der Zusatz unserer Einbildung; die Kunst thut nichts, als daß sie unsere Einbildung in Bewe-

gung setzt. Zeuxis, erzählt man, malte einen Knaben, welcher Trauben trug, und in diesem war die Kunst der Natur so nahe gekommen, daß die Vögel darnach flogen. Aber dieses machte den Zeuxis auf sich selbst unwillig. Ich habe, sagte er, die Trauben besser gemalt, als den Knaben; denn hätte ich auch diesen gehörig vollendet, so hätten sich die Vögel vor ihm scheuen müssen. — Wie sich ein bescheidener Mann doch oft selbst schikanirt! Ich muß mich des Zeuxis wider den Zeuxis annehmen. Und hättest du, lieber Meister, den Knaben auch noch so vollendet, er würde die Vögel doch nicht abgeschrecket haben, nach seiner Traube zu fliegen. Thierische Augen sind schwerer zu täuschen, als menschliche; sie sehen nichts, als was sie sehen; uns hingegen verführt die Einbildung, daß wir auch das zu sehen glauben, was wir nicht sehen.

XVII.

Von der Schnelligkeit; und den verschiedenen Mitteln des Dichters, sie auszudrücken.

Die Stelle beim Milton Buch X. v. 90. Die allgemeine Reflexion übet die Schnelligkeit der Götter ist bei weitem von der Wirkung nicht, als das Bild würde gewesen seyn, welches uns Homer auf eine oder die andere Art davon gemacht hätte. Vielleicht würde er, anstatt, „er stieg sogleich herab," gesagt haben: er war herabgestiegen.

Die Schnelligkeit ist eine Erscheinung zugleich im

im Raume und in der Zeit. Sie ist das Produkt von der Länge des erstern und der Kürze des letztern.

Sie selbst also kann kein Vorwurf der Malerei seyn; und wenn Caylus *) dem Künstler bei allen Gelegenheiten, wo schneller Pferde gedacht wird, sorgfältig empfiehlt, alle seine Kunst anzuwenden, diese Schnelligkeit auszudrücken: so kann man sich leicht einbilden, daß man blos die Ursache derselben, das Anstrengen der Pferde, und den Anfang derselben, den ersten Satz der Pferde, zu sehen bekommen würde. **)

*) Tab. VII. et XII. Lib. V. de l'Iliade.

**) Ich erinnere mich indeß hier einer Anmerkung, die ich bei Gelegenheit eines der alten Gemälde aus dem Nasonischen Grabmale gemacht habe. (Bellorius Tab. XII.) Es stellet den Raub der Proserpine vor. Pluto führet sie auf seinem vierspännigen Wagen davon, und ist bereits an dem Eingange des Avernus. Merkur leitet die Rosse, deren egale Schnelligkeit sehr wohl ausgedrückt ist. Aber durch einen ganz besondern Kunstgriff hat der Künstler selbst in den Wagen etwas zu legen gewußt, welches uns seine Bewegung, auch ohne auf die Pferde zu sehen, sehr sinnlich macht. Er zeiget die Räder nämlich etwas von der Seite und verschoben, durch welche Verschiebung ihre cirkelmäßige Figur in ein Oval verwandelt wird, und indem er dieses Oval ein wenig außer seine Perpendikul-Linie gegen den Ort zu, wohin die Bewegung geschehen soll, stellet, so erregt er dadurch den Begriff des Umfallens, mit welchem Umfallen des Rades die Bewegung nothwendig verbunden ist.

Hingegen können die Dichter diese Schnelligkeit auf mehr als eine Weise ungemein sinnlich ausdrücken, nachdem sie 1) entweder, wenn die Länge des Raums bekannt ist, vornehmlich auf die Kürze der Zeit unsere Einbildungskraft heften; 2) oder einen sonderbaren ungeheuern Maaßstab des Raumes annehmen; 3) oder auch weder der Zeit noch des Raumes erwähnen, sondern blos die Schnelligkeit aus den Spuren schließen lassen, die der bewegte Körper auf seinem Wege zurückläßt.

1) Wenn die verwundete Venus auf dem Wagen des Mars von dem Schlachtfelde in den Olymp zurückfährt: so ergreift Iris den Zügel, treibet die Pferde an, die Pferde fliegen völlig, und sogleich sind sie da *).

Παρ δε οι Ιρις ἐβαινε, και ἡνια λαζετο χερσι
Μαστιξε δ' ἐλαων, τω δ' ἑκοντε πετεσθην.
Αἰψα δ' ἐπειθ' ικοντο θεων ἑδος, αἰπυν Ολυμπον.

Die Zeit, in welcher die Pferde von dem Schlachtfelde in dem Olymp anlangen, erscheinet hier nicht größer, als die Zeit zwischen dem Aufsteigen der Iris und dem Ergreifen der Zügel; zwischen dem Ergreifen der Zügel und dem Antreiben; zwischen dem Antreiben und der Willigkeit der Pferde. — Ein anderer griechischer Dichter läßt die Zeit, so zu

*) Iliad. E. 365 — 367.

reden, noch sichtbarer verschwinden. Antipater sagt von dem Wettläufer Arias:*)

Η γαρ ἐφ' ὑσπληγγωρ, η τερματος εἰδε τις ἀκρης
Ἡιθεον, μεσσῳ δ' ἐποτ' ἐνι σταδιῳ.

Man sahe den Jüngling entweder noch in den Schranken oder schon am Ziele; in der Mitte der Laufbahn sahe man ihn nie.

2) Wenn Juno mit Minerva herabfähret, um dem Blutvergießen des Mars zu steuern: **)

Οσσον δ' ἡεροειδες ἀνηρ ἰδεν ὀφθαλμοισιν
Ἡμενος ἐν σκοπιῃ, λευσσων ἐπι οινοπα ποντον.
Τοσσον ἐπιθρωσκεσι, θεων ὑψηχεες ἱπποι.

Welch ein Raum, und dieser Raum ist nur ein Sprung! Und ist nur die Elle des ganzen Weges, an dessen Ende die Göttinnen schon gleich in der folgenden Zeile sind. ***) — Scipio Gentili in seinen Anmerkungen über den Tasso, sagt, daß ein großer damals lebender Kunstrichter den Virgil getadelt habe, daß er den Merkur, ****) indem er von dem Olymp nach Carthago flieget, unterwegs auf dem Berge Atlas ruhen lasse: quasi che

*) Anthol. lib. I.
**) Iliad. E. 770.
***) Pag. 7.
****) Aen. lib. IV. 252.

non si convenga ad uno Dio lo stancarsi. Allein, fährt er fort, ich verstehe diesen Einwurf nicht; und ohne Zweifel, daß ihn Tasso eben so wenig verstand, welcher sich kein Bedenken macht, den Virgil in diesem Stücke nachzuahmen. Denn Tasso läßt den Gabriel, als er von Gott zum Gottfried herabgeschickt wird, auf dem Libanus ruhen.*) — Wie Tasso den Virgil hier nachgeahmt, so ist Virgil dem Homer gefolgt, welcher den Merkur, als er von dem Jupiter zur Calypso gesendet wird, auf dem Pierius Station halten läßt. **) Meiner Meynung nach hätte Gentili dem Kunstrichter sagen sollen: „Ihr müßt „dieses Anhalten auf dem Atlas nicht als „ein Zeichen der Ermüdung des Gottes betrachten; als ein solches würde es allerdings „unanständig seyn. Sondern die Absicht des „Dichters dabei ist diese: er will euch eine „lebhafte Idee von der Weite des Weges machen, und zerlegt ihn also in zwei Hälften „und läßt euch aus der bekannten Größe der „einen kleineren Hälfte auf die unbekannte „Größe der andern Hälfte schließen." Von dem innersten Olymp bis auf den Pierius oder Atlas; oder von diesen Bergen bis in die Insel Ogygia, oder bis nach Carthago; und so wird mir die Weite des Weges sinnlicher, als wenn es blos hieße, aus dem Olymp nach Ogygia oder Carthago. — Tasso

*) Canto I. st. 14.
**) Odyss. E. 50.

bleibt nur gewiſſermaßen darin hinter den alten Dichtern zurück, daß er einen Berg nimmt, welcher dem Orte, wohin der Engel geſchickt wird, zu nahe liegt. Von Tortoſa bis zum Libanus iſt ein zu kleiner Weg, als daß er mich, den Weg von dem Libanus bis in den Himmel mir beſonders weit vorzuſtellen, veranlaſſen könnte.

3) Von dieſer dritten Art iſt die Beſchreibung Homers von den Stutten des Erichthonius:*)

Αι δ' ὁτε μεν σκιρτωεν ἐπι ζειδωρον ἀρουραν
Ἀκρον ἐπ' ἀνθερικων καρπον θεον, ὁ δε κατεκλων
Ἀλλ' ὁτε δη σκιρτωεν ἐπ' εὐρεα νωτα θαλασσης
Ἀκρον ἐπι ρηγμινος ἁλος πολιοιο θεεσκον.

„Sie liefen über die Spitzen der Aehren, ohne ſie „zu beugen, und liefen auf der ſchäumenden Fläche „des Meeres einher." — Es iſt philoſophiſch richtig, daß die äußerſte Geſchwindigkeit den Körpern, über welche ſie geſchiehet, keine Zeit läßt, irgend einen Eindruck anzunehmen; in dem Augenblicke, in welchem der Druck auf die Aehre geſchiehet, hört er auch ſchon wieder auf; und die Aehre muß ſich alſo in eben demſelben Augenblicke beugen und wieder aufrichten; das iſt, ſie muß ſich gar nicht beugen. — Die Dacier, welche das erſte θεον durch marchoient überſetzt, ohne Zweifel aus der kleinen nichtswürdigen Urſache, nicht zweimal couroient

*) Iliad. XX. v. 226.

sagen zu dürfen, verdirbt die ganze Schönheit der Stelle. Denn dieses marchoient involvirt eine gewisse Langsamkeit, mit welcher jene Erscheinung unmöglich bestehen kann.

Indeß kann man sagen, muß dieses auch noch so schnelle Auffetzen auf die unterliegenden Körper dennoch die Bewegung in etwas langsamer machen, wenn dieses Etwas auch schon noch so unendlich, noch so unmerklich ist. Und daher läßt Homer *seine* Götter, wenn er ihnen die allermöglichste Schnelligkeit geben will, gar nicht aufsetzen, den Boden gar nicht berühren, sondern über den Boden dahin streichen, und zwar ohne Fortsetzung der *Füße mit an* einander geschlossenen Beinen, weil schon die wechselsweise Bewegung *) derselben Verzögerung und Aufenthalt zu erfordern scheint. Diese seinen Göttern eigenthümliche Bewegung vergleicht der Dichter mit dem Fluge der Tauben, als wenn er von der Juno und Minerva sagt (Iliad. E. 778.):

Αι δε βατην τρηρωσι πελειασιν ἰθμαθ' ὁμοιαι

Denn alsdann ist der Flug der Tauben am schnellsten, wenn sie mit unbeweglichen Flügeln dahin schießen, wie Virgil sagt (Aen. v. 217.):

Radit iter liquidum, celeres neque commovet alas.

Eustathius zwar meynt, daß sie hier den Tauben

*) De gressu Deorum siehe Comment. in Virgil. Aeneid. lib. I. v. 405. Et vera incessu patuit Dea; et Wouerius cap. 1. de umbra.

verglichen werden, weil die Alten geglaubt, daß die Fußtapfen der Tauben nicht zu sehen wären. Aus der Bewegung mit geschlossenen Füßen ward auch Neptun vom Ajax erkannt. Iliad. IV. 71. nach der Auslegung des Heliodorus, Aeth. lib. III. p. 147. Edit. Commel.

Und diesen Stand mit geschlossenen Beinen, weil er ein Bild der Schnelligkeit sey, sagt Heliodorus, hätten die Aegypter daher auch den Bildsäulen ihrer Götter gegeben.

Mir fiel hierbei ein, daß man auch den senkrechten Hang der Arme in den ägyptischen Fermen auf diese Schnelligkeit ziehen könnte; denn dimissis manibus fugere, sagten die Alten, sey so geschwind als möglich fliehen, und Aristoteles merkt ausdrücklich an, *) ὁτι οι θεοντες θαττον θεσι παρασειοντες τας χειρας.

Doch dieser senkrechte Hang der Arme, dieser geschlossene Stand der Beine, war nicht den ägyptischen Gottheiten besonders, sondern ihren menschlichen Figuren überhaupt gemein.

Woher dieses? die natürlichste Stellung ist es gewiß nicht; denn ob es schon die einfältigste zu seyn scheint, so ist es doch gewiß, daß sich der Mensch am seltensten darin befindet: weshalb ich nicht begreifen kann, wie, nach Herrn W. (S. 8.),

*) Aristot. de incessu animalium, et Erasmi Adagia p. 600. edit. Francof. 1646.

der Anfang der Kunſt ſelbſt auf die ägyptiſchen Formen führen können.

Vielleicht dürfte man ſagen: es iſt der Stand der völligen Ruhe, und nur dieſen hielten die ägyptiſchen Künſtler ihren unbeweglichen Nachahmungen für anſtändig und zuträglich.

Doch ſo früh raiſonnirt man in der Kunſt nicht, und die erſten Beſtimmungen enthüllt die Kunſt mehr durch äußerliche Veranlaſſungen, als durch Ueberlegungen.

Meine Meynung iſt alſo dieſe: die erſten ägyptiſchen Figuren ſtanden mit ſenkrechten *Armen und* mit zuſammengeſchloſſenen Füßen. Man thue noch das dritte Kennzeichen hinzu, mit zugeſchloſſenen Augen, und man hat offenbar die Stellung eines Leichnams. Nun erinnere man ſich, welche Sorgfalt die alten Aegyptier auf die Leichname wendeten, wie viel Kunſt und Koſten ſie anwendeten, ſelbige unverweslich zu erhalten, und es iſt natürlich, daß ſie auch das Anſehen des Verſtorbenen werden zu erhalten geſucht haben. Dieſes brachte ſie auf die Malerei und die bildenden Künſte überhaupt. Sie machten über das Geſicht des Leichnams eine Art von Larve, auf welche ſie die Geſichtszüge des Verſtorbenen nach der Aehnlichkeit ausdrückten. Eine ſolche Larve iſt die Persona Aegyptiaca bei dem Beger T. III. p. 402., welche Herr Winkelmann unrichtig eine Mumie nennt (S. 32. n 2.) Doch nicht allein das Geſicht, auch der ganze Körper ward in eine Art von hölzerner Maske eingefaßt, welche die Geſtalt deſſelben ausdrückte, daher ſie

Hero-

Herodotus *) ausdrücklich ξυλινον τοπον ἀνθρωποειδεα nennet.

Herr Winkelmann will es zwar läugnen, daß die älteſten menſchlichen Figuren mit zugeſchloſſenen Augen geweſen: und erklärt das μεμιχοτα beim Diodorus durch nictantia (S. 8. Anm. 3.) So hat es auch ſchon Marsham überſetzt, Can. Chron. pag. 292. Edit. Lips. Allein die vornehmſte Urſache, warum er dieſe Auslegung macht, fällt weg, wenn man den Diodorus ſelbſt nachſiehet. Diodorus ſagt nicht, daß die Bildſäulen des Dädalus mit zugeſchloſſenen Augen geweſen, wie Herr Winkelmann vorgiebt; ſondern er ſagt gerade das Gegentheil: die Bildſäulen vor dem Dädalus hatten zugeſchloſſene Augen, aber Dädalus öffnete ſie ihnen; ſo wie er die Beine ihnen aus einander ſetzte, und die Arme lüftete.

Aus meiner Erklärung von dem Urſprunge der ägyptiſchen Kunſt läßt ſich auch noch erklären, warum die älteſten ägyptiſchen Figuren mit dem Rücken an einer Säule anliegen. Es war der Gebrauch der Aegyptier, die nach der Figur des Leichnams gearbeiteten Särge an die Mauer zu lehnen, und das erſte hölzerne oder ſteinerne Bild war nichts als die grobe Nachahmung eines ſolchen Sarges.

Was vor dem Dädalus alſo in Aegypten nichts als ein religiöſer Gebrauch war, ein bloſes Hülfsmittel des Gedächtniſſes, erhob Dädalus zur Kunſt, indem er die Nachahmungen todter Körper zu Nach-

*) Lib. II. p. 143. Edit. Wass.

ahmungen lebendiger Körper machte; und daher alle das Fabelhafte, was man von seinen Werken erdichtete.

Doch die ägyptischen Künstler selbst müssen diesen Schritt des Dädalus bald nachgethan haben. Denn nach dem Diodorus (lib. I.) ist Dädalus selbst in Aegypten gewesen, und hat sich noch da durch seine Kunst einen unsterblichen Ruhm erworben. „Parallel dicht zusammenstehende Füße, wie „sie einige alte Scribenten anzudeuten scheinen," sagt Herr Winkelmann, „hat keine einzige übrig gebliebene „ägyptische Figur." (S. 39.) Ich möchte das Vorgeben dieser alten Scribenten, welches *zu einmüthig* und zu ausdrücklich ist, nicht verdächtig machen. Man darf nur erwägen, daß die ältesten Werke der Sculptur, besonders bei den Aegyptiern, sowohl als den Griechen, von Holz waren (Pausanias Corinth. cap. XIX. p. 152. Edit. Kuhn.), so fällt die Verwunderung größtentheils weg, daß sich keines davon erhalten. Genug, daß wir den parallelen Stand der Füße auf andern Werken der alten ägyptischen Kunst, als auf der Tabula Isiaca noch erblicken.

Die Aegyptier blieben bei den ersten Verbesserungen des Dädalus stehen; die Griechen erhoben sie weiter bis zur Vollkommenheit.

Einzelne Gedanken zur Fortsetzung meines Laokoon.

Ich behaupte, daß nur das die Bestimmung einer Kunst seyn kann, wozu sie einzig und allein geschickt ist, und nicht das, was andere Künste eben so gut, wo nicht besser, können, als sie. Ich finde bei dem Plutarch ein Gleichniß, das dieses sehr wohl erläutert. Wer, sagt er (de Audit. p. 43. edit. Xyl.), mit dem Schlüssel Holz spellen und mit der Axt Thüren öffnen will, verdirbt nicht so wohl beide Werkzeuge, als daß er sich selbst des Nutzens beider Werkzeuge beraubt.

Der Kunstrichter muß nicht blos das Vermögen, er muß vornehmlich die Bestimmung der Kunst vor Augen haben. Nicht alles was die Kunst vermag, soll sie vermögen. Nur daher, weil wir diesen Grundsatz vergessen, sind unsre Künste weitläuftiger und schwerer, aber auch von desto weniger Wirkung geworden.

Nach dem Petit mußte nothwendig das Kunstwerk später seyn, als die Beschreibung Virgils: denn er will, daß die ganze Episode des Laokoon eine Erfindung des Virgil sey. (Miscell. observ. Lib. IV. cap. XIII. p. 294) Tametsi Servius revera hoc Laocoonti accidisse ex Euphorione

refert. quod piaculum contraxisset coeundo cum uxore ante simulacrum numinis, verosimilius tamen est, a Marone hoc totum fuisse inventum, ac pro machina inductum qua dignum vindice nodum explicaret, quomodo videlicet ausi sint Trojani tam enormem et concavam simulacri compagem transferre in urbem etc. Allein dieſe Meynung des Petit iſt leicht zu widerlegen: indem der Spuren der nämlichen Geſchichte des Laokoon bei frühern und zwar griechiſchen Scribenten, eben ſo viele als klare und deutliche ſind.

Gotth. Ephr. Leſſings

ſämmtliche Werke.

v. 4

Poeſie und Kunſt.

Vierter Theil.

Kunſt und Alterthum.

Mit Großherzoglich Badiſchem gnädigſtem Privilegio.

Carlsruhe,
im Büreau der deutſchen Claſſiker.
1824.

Artistische und antiquarische Schriften.

Mit Grosh. Badisch. gnäd. Privilegio.

CARLSRUHE,

im Bureau der deutschen Classiker.

1824.

Vorrede.

Zu dem im vorhergehenden Bande dieſer vermiſchten Schriften erneuerten Abdrucke des Laokoon liefert derſelbe Band den ſchon in der zweyten Ausgabe dieſes Werks befindlichen Anhang. Dieſer enthält alles, was ſich noch unter des Verfaſſers nachgelaſſenen Handſchriften zur Fortſetzung deſſelben vorfand.

Die in dieſem Bande enthaltene antiquariſche Unterſuchung: Wie die Alten den Tod gebildet, erſchien zuerſt bey dem Verleger gegenwärtiger Sammlung, im J. 1769, in kl. 4. Mit Recht nennt Herr Herder dieſe Schrift ſo ſchön in ihrem Inhalte, als in ihrer Entwickelung.

Der vorzüglichen Aufmerksamkeit, welche dieser eben genannte geschmackvolle Kenner und Richter des Schönen den Lessingischen Schriften von jeher widmete, verdankt das Publikum schon manche meisterhafte Erörterung und weitere Ausführung, selbst manche Berichtigung und Einschränkung, Lessingischer Ideen. Auch die gegenwärtige Schrift veranlaßte einen Herderischen Nachtrag, desselben Titels und Inhalts, der zuerst im Hannöverischen Magazin vom Jahr 1775, und aus demselben auch einzeln, abgedruckt wurde; jetzt aber, sehr vermehrt, und in sieben Briefe vertheilt, in der zweyten Sammlung seiner Zerstreuten Blätter befindlich ist. Ein summarischer Auszug dieses Nachtrages wird hier am rechten Orte stehen.

Herr Herder findet es nicht so ganz richtig, daß der Tod den Alten nur jener schöne Jüngling mit der umgekehrten Fackel gewesen sey. Er glaubt, es stehe zu beweisen, daß dieser eigentlich nie die Gottheit, d. i. das personificirte Abstractum des Todes habe bedeuten sollen. Doch erinnert er gleich Anfangs, daß er das von L. entworfene liebliche Bild des Todes nicht

zerstören, sondern es nur an seinen Ort stellen, daß er dem verdienten Todten, der dieses schrieb, kein Blatt von seinem blühenden Kranze rauben, sondern sich freuen werde, wenn er einige Blumen desselben zurückrücken, oder sie gar mit einigen andern vermehren könne, auf welche ihn nur seine schöne Vorarbeit brachte.

Beym Philostrat*) wird ein Kunstwerk mit einer völlig ähnlichen Darstellung beschrieben; aber jener Grieche nennt den Jüngling mit umgekehrter Fackel nicht Tod, sondern den Gott der Gastereyen, der Lust und Fröhlichkeit, Komus. So ist auch auf einem andern, von dem jüngern Philostrat**) beschriebenen Gemälde eine ähnliche Figur befindlich, die aber wieder nicht der Genius des Todes, sondern ein Amor ist. Hierzu kommen noch mehrere, von Hrn. H. nachgewiesene Beyspiele von Grabmählern selbst, auf welchen der mannigfaltigste Gebrauch der Genien sichtbar ist, statt deren

*) Philostrator. Opp. p. 765. 66. ed. Olearii.

**) Ebend. S. 872.

auch oft nur ihre Fackeln, hängend oder gesenkt, da stehen. Man kann daher nicht wohl mythologische Götter und allegorische Wesen, dergleichen diese Genien sind, für Eins nehmen; und diese letztern haben eine weniger feste Bestimmtheit, als jene. Tod und Schlaf waren nur allegorische Brüder. Die Wörter, womit die Griechen den Tod und das Sterben bezeichneten, waren, wie die damit verknüpften Begriffe und Nebenbegriffe, sehr verschieden. Der Thanatos der Griechen war ein fürchterliches Wesen. In der Kunst ward ein Genius an die Stelle gesetzt, der nicht den Tod vorstellen, sondern seine Idee verhindern, d. i. ihn nicht vorstellen, sondern vielmehr verhüten sollte, daß man nicht an ihn dächte. Jene Genien waren also nichts anders, als Euphemismus der Kunst, den man auch über den Tod in der Sprache liebte.

Der Schlaf war unter den auf Grabmählern und andern Monumenten befindlichen beyden Jünglingen eigentlich der Hauptgenius, der seinem Bruder, dem Tode, Bedeutung geben mußte. Wenn also nur Einer von ihnen erscheint, so ist höchst wahr-

scheinlich jener darunter angedeutet. Kommen beyde vor, so sind sie bloß Symbole der Ruhe, Bewahrer der Urne oder des Todtenhauses. Ihre Namen sind daher auch nicht auf Figuren anzuwenden, die nicht an ihrer Allegorie Theil nehmen. Durch diese Allegorie aber, als Bezeichnung der Ruhe im Grabe, bekommen sie einen viel weitern Umfang, und werden brauchbare Gestalten für alle Völker. Auf der andern Seite schließen diese beyden Genien nicht alle andere Bilder des Todes bey den Alten aus. Vielmehr führten diese den Begriff des Todes weiter; und die Kunst hatte der tröstenden Träume und Bilder viele über den künftigen Zustand. Diese sind von Herrn H. in seinem fünften Briefe sehr reich und glücklich zusammengestellt.

Im sechsten Briefe geht er sodann zum zweyten Theile der Lessingischen Abhandlung über, nämlich zu der Untersuchung ob die Alten Skelete gebildet, und was sie damit haben sagen wollen. Es scheint ihm völlig unerwiesen zu seyn, daß unter larvae bey den Alten eine Art abgeschiedner Seelen sey verstanden worden. Es waren vielmehr,

wie aus mehrern Stellen erhellt, schreckende Todtengestalten des entseelten Leichnams. Aber die Kunst nahm an dieser Uebertragung, der Begriff keinen Antheil. Wenn sie Larven vorzustellen hatte, so bildete sie dieselben als Larven; in der Bedeutung des Worts nämlich, die auch bey uns noch gewöhnlich ist, da Larve eine Maske bedeutet. Sie ergriff diese Vorstellungsart, eben um Gerippe und Todtenköpfe nicht zu bilden; sie zeichnete dafür nichtige Phantome, Köpfe, schwebende Schreckgestalten, wirkliche Larven.

Ueberhaupt, meynt Herr Herder, würde die schöne Abhandlung Lessing's sich manche Mühe erspart, und mehrere Bestimmheit gewonnen haben, wenn ihr Verfasser es genauer festgesetzt hätte, von welchem Volke der Alten, und von welcher Zeit er rede. Alle Denkmähler, die er anführt, sind römisch; selbst jene Genien waren ursprünglich etruskisch. Es würde aber eine große Verwirrung seyn, wenn man diese etruskisch-römischen Begriffe auf den Homerischen Schlaf und Tod anwenden wollte. Auch die Structur der Grabmähler, und die Anwendung aller dieser Kunstbilder war bey

den Griechen von der römischen Manier ganz verschieden.

Es verlohnt sich gar sehr der Mühe, diese feinen und treffenden Bemerkungen, wovon ich hier nur den Umriß gab, in ihrer trefflichen, auch durch die Schreibart noch mehr belebten, Ausführung nachzulesen. Denn das Vergnügen ist nicht geringe, zwey so feine, scharfsinnige Köpfe wetteifernd dem nämlichen Ziele zueilen zu sehen; und im Ganzen hat Herr Herder, wie er selbst sagt, der Lessingischen Abhandlung nicht eigentlich widersprochen, sondern sie nur mehr bestimmt, und ihre Hauptidee bestärkt.

Geringern Belanges, aber doch immer der Anführung werth, ist das Programm, welches der Prof. Zeibich in Gera, nicht lange nach Erscheinung dieser Abhandlung, in Beziehung auf dieselbe schrieb. Es hat den Titel: De Cultu Mortis et Imagine; und die darin enthaltenen Erinnerungen betreffen, theils die Erklärung des Ausdrucks, διεσφαμμενοι τας ποδας beym Pausanias, theils die Kunstdarstellung der Homerischen Idee vom Tode, theils die bildliche

Vorstellung desselben, die Deutung der Larven und Skelete, u. s. f. Der Prof. Schmidt zu Leipzig hatte in seiner Philologischen und Kritischen Bibliothek wider dieses Programm verschiedene Zweifel vorgebracht, die Herr Zeibich in einer besondern, zu Leipzig und Schleiz 1771. 8. auf 80 Seiten gedruckten, bescheidenen Prüfung beantwortete.

Der Aufsatz über die sogenannte Agrippine, unter den Alterthümern zu Dresden, wurde zuerst in der Braunschweigisch. Zeitung, St. 58. v. J. 1771, abgedruckt. In den Kollektaneen habe ich schon unter dem Artikel, Agrippine, weitere Auskunft darüber gegeben. Hier setze ich nur noch hinzu, daß der Recensent der Kollektaneen in den Götting. Gel. Anzeigen, St. 182. v. 1790., darüber die Anmerkung macht: daß die Kunstkenner in Dresden die Neuheit des Kopfs dieser Statue geradezu ableugnen würden, weil er neu, aber angesetzt sey. Und in einer andern Recension (Allgem. D. Bibliothek B. CII. S. 623.) wird gesagt, Lessing habe dies Urtheil, als er die Statue selbst sah, ganz zurückgenommen. Es

wird folgende Anekdote hinzugesetzt: „Aber, „warum schrieben Sie damals nicht gegen „mich?" fragte L. den gelehrten Antiquar (Hrn. Inspekt. Wakke,) der sie ihm zeigte. „Weil ich es nicht der Mühe werth fand!" war die mehr als freymüthige Antwort desselben, die indeß Lessingen nicht beleidigte, der jeden Widerspruch vertragen konnte, wenn er gründlich war.

Ueber die Anmerkungen zu Winkelmann's Geschichte der Kunst des Alterthums, die ich zuerst vor vier Jahren in der Berlinischen Monatsschrift bekannt machte, habe ich in dem Vorberichte das Nöthige erinnert.

Was dieser Band noch ausserdem enthält, sind einige antiquarische und artistische Fragmente, die sich unter den nachgelassenen Papieren des seligen Lessings fanden, und hier zuerst im Druck erscheinen. Von dem Verleger, und dem Münzdirektor Lessing, wurde mir die Bearbeitung dieser Papiere, in der Manier meiner Ausgabe der Kollektaneen, übertragen; und ich hoffe, mich durch den darauf ver-

wandten Fleiß dieſes Zutrauens nicht unwürdig gemacht zu haben.

Die beyden nächſten Bände dieſer Vermiſchten Schriften werden die Briefe antiquariſchen Inhalts enthalten. Zu ihnen hat ſich der Entwurf der Fortſetzung, und noch Ein vollendeter Brief, unter dem Leſſingiſchen Nachlaß gefunden, die dem Publikum bey dieſer Gelegenheit ſollen mitgetheilt werden. Die Beſorgung dieſer neuen Ausgabe, die ich mit dem Anhange einiger Anmerkungen begleiten werde, hat ihr Verleger, Herr Nicolai, mir ebenfalls aufgetragen; und ſie wird längſtens in der Oſtermeſſe künftigen Jahrs vollendet ſeyn.

Eſchenburg.

Inhalt.

Seite

I. Von der Verschiedenheit der Zeichen, deren sich die Künste bedienen 3

II. Die verschiedenen Dimensionen schwächen die Wirkung in der Malerey 17

III. Kleinere Fragmente artist. Inhalts, welche bey der zweyten Ausg. des Laokoon schon als Anhang bekannt gemacht worden sind.

1. Allegorie 22
2. Von den nothwendigen Fehlern 23
3. Ueber eine Stelle aus Winkelmanns Geschichte, den Zenodorus betreffend 25
4. Ueber einige Stellen aus dem Montfaucon 28
5. Ueber eine Stelle aus dem Potter 32
6. Von einem perspectivischen Gleichnisse des Homer 34
7. Ueber Gerards Meynung, daß die Malerey auch das Erhabene ausdrücken könne, welches mit der Größe der Dimensionen verbunden ist 35
8. Einige Bemerkungen aus den Observations sur l'Italie, Tom II. und Richardson's Traité de la peinture, Tom I. 37

Inhalt.

Seite

IV. Vom Alter der Oelmalerey aus dem Theophilus Presbyter 43
Zusätze zu der Abhandlung vom Alter der Oelmalerey 109
V. Wie die Alten den Tod gebildet 155
VI. Ueber die sogenannte Agrippine, unter den Alterthümern zu Dresden 241
VII. Anmerkungen zu Winkelmanns Geschichte der Kunst des Alterthums 245
VIII. Ueber die Ahnenbilder der Römer. Eine antiquarische Untersuchung 269
IX. Fragmente über die Isische Tafel.
1. Geschichte der Isischen Tafel 314
2. Von dem Alter dieser Tafel 317
3. Von ihren Auslegern 319
4. Einige Merkwürdigkeiten dieser Tafel 324
X. Kleinere antiquarische Fragmente.
1. Karyatiden 344
2. Dioskorides 362
3. Grottesken 372
4. Ueber die Mängel des antiquarischen Studiums 377

Artiſtiſche
und
antiquariſche Schriften.

(Fortſetzung.)

7

I.

Von der Verschiedenheit der Zeichen, deren sich die Künste bedienen.

Von der Verschiedenheit der Zeichen, deren sich die schönen Künste bedienen, hanget auch die Möglichkeit und Leichtigkeit ab, mehrere derselben mit einander zu einer gemeinschaftlichen Wirkung zu verbinden.

Die Verschiedenheit zwar, nach welcher sich ein Theil der schönen Künste willkührlicher, und der andere natürlicher Zeichen bedienet, kann bei dieser Verbindung nicht besonders in Betrachtung kommen. Da die willkührlichen Zeichen eben deswegen, weil sie willkührlich sind, alle mögliche Dinge in allen ihren möglichen Verbindungen ausdrücken können, so ist von dieser Seite ihre Verbindung mit den natürlichen Zeichen ohne Ausnahme möglich.

Allein, da diese willkührlichen Zeichen zugleich auf einander folgende Zeichen sind, die natürlichen Zeichen aber nicht alle auf einander folgen, sondern eine Art derselben neben einander geordnet werden müssen: so folget von selbst, daß die willkührlichen Zeichen sich mit dieser beiden Arten natürlicher Zeichen nicht gleich leicht und gleich intim werden vereinigen lassen.

Daß willkührliche, auf einander folgende Zeichen mit natürlichen auf einander folgenden Zeichen sich leichter und intimer werden vereinigen lassen, als mit natürlichen neben einander geordneten Zeichen, ist klar. Da aber auf beiden Theilen noch der Unterschied hinzukommen kann, daß es entweder Zeichen für einerlei oder für verschiedene Sinne sind, so kann diese intime Verbindung wiederum ihre Grade haben.

1) Die Vereinigung willkührlicher auf einander folgender hörbarer Zeichen, mit natürlichen auf einander folgenden hörbaren Zeichen, ist unstreitig unter allen möglichen die vollkommenste, besonders, wenn noch dieses hinzukommt, daß beiderlei Zeichen nicht allein für einerlei Sinn sind, sondern auch von ebendemselben Organe zu gleicher Zeit gefaßt und hervorgebracht werden können.

Von dieser Art ist die Verbindung der Poesie und Musik, so daß die Natur selbst sie nicht sowohl zur Verbindung, als vielmehr zu einer und ebenderselben Kunst bestimmt zu haben scheinet.

Es hat auch wirklich eine Zeit gegeben, wo sie beide zusammen nur Eine Kunst ausmachten. Ich will indeß nicht läugnen, daß die Trennung nicht natürlich erfolgt sey, noch weniger will ich die Ausübung der einen ohne die andere tadeln; aber ich darf doch bedauern, daß durch diese Trennung man an die Verbindung fast gar nicht mehr denkt, oder wenn man ja noch daran denkt, man die eine Kunst nur zu einer Hülfskunst der andern macht, und von einer gemeinschaftlichen Wirkung, welche beide zu gleichen Theilen

Hervorbringen, gar nichts mehr weiß. Hernach ist noch auch dieses zu erinnern, daß man nur eine Verbindung ausübt, in welcher die Dichtkunst die helfende Kunst ist, nämlich in der Oper, die Verbindung aber, wo die Musik die helfende Kunst wäre, noch unbearbeitet gelassen hat. *) Oder sollte ich sagen, daß man in der Oper auf beide Verbindungen gedacht habe: nämlich auf die Verbindung, wo die Poesie die helfende Kunst ist, in der Arie; und auf die Verbindung, wo die Musik die helfende Kunst ist, im Recitative? Es scheint so. Nur dürfte die Frage dabei seyn, ob diese vermischte Ver-

*) Vielleicht ließe sich hieraus ein wesentliches Unterscheidungszeichen zwischen der französischen und italienischen Oper festsetzen.

In der französischen Oper ist die Poesie weniger die Hülfskunst; und es ist natürlich, daß die Musik derselben sonach nicht so brillant werden könne.

In der italienischen ist alles der Musik untergeordnet: dieses sieht man selbst aus der Einrichtung der Opern des Metastasio; aus der unnöthigen Häufung der Personen, z. E. in der Zenobia, welche noch weit verwickelter ist, als Crebillons; aus der üblen Gewohnheit, jede Scene, auch die allerpassionirteste, mit einer Arie zu schließen. (Der Sänger will beim Abgehen für seine Cadence beklatscht seyn.)

Man müßte in dieser Absicht die besten französischen Opern, als Atys und Armide, gegen die besten des Metastasio untersuchen.

bindung, wo nur nach der Reihe die eine Kunst der andern subservirt, in einem und ebendemselben Ganzen natürlich sey, und ob die wollüstigere, welches unstreitig die ist, wo die Poesie der Musik subservirt, nicht der andern schadet, und unser Ohr zu sehr vergnügt, als daß es das wenigere Vergnügen bei der andern nicht zu matt und schläfrig finden sollte.

Dieses Subserviren unter den beiden Künsten besteht darin, daß die eine vor der andern zum Hauptwerke gemacht wird, nicht aber darin, daß sich die eine blos nach der andern richtet, und wenn ihre verschiedenen Regeln in Collision kommen, daß die eine der andern so viel nachgiebt als *möglich*. Denn dieses ist auch in der alten Verbindung geschehen.

Aber woher diese verschiedenen Regeln, wenn es wahr ist, daß beider Zeichen einer so intimen Verbindung fähig sind? Daher, daß beider Zeichen zwar in der Folge der Zeit wirken, aber das Maaß der Zeit, welches den Zeichen der einen und den Zeichen der andern widerspricht, nicht einerlei ist. Die einzelnen Töne in der Musik sind keine Zeichen, sie bedeuten nichts und drücken nichts aus; sondern ihre Zeichen sind die Folgen der Töne, welche Leidenschaft erregen und bedeuten können. Die willkührlichen Zeichen der Worte hingegen, bedeuten für sich selbst etwas, und ein einziger Laut, als willkührliches Zeichen, kann so viel ausdrücken, als die Musik nicht anders als in einer langen Folge von Tönen empfindlich machen kann. Hieraus entspringt die Regel, daß die Poesie, welche mit Musik verbunden werden soll, nicht von der gebungenen Art seyn muß; daß es bei ihr keine Schönheit ist, den

besten Gedanken in so wenig als mögliche Worte zu bringen, sondern daß sie vielmehr jedem Gedanken, durch die längsten geschmeidigsten Worte, so viel Ausdehnung geben muß, als die Musik braucht, etwas ähnliches hervorbringen zu können. Man hat den Componisten vorgeworfen, daß ihnen die schlechteste Poesie die beste wäre, und sie dadurch lächerlich zu machen geglaubt; aber sie ist ihnen nicht deswegen die liebste, weil sie schlecht ist, sondern weil die schlechte nicht gedrängt und gepreßt ist. Es ist aber darum nicht jede Poesie, welche nicht gedrängt und gepreßt ist, schlecht; sie kann vielmehr sehr gut seyn, ob sie gleich freilich, als bloße Poesie betrachtet, nachdrücklicher und schöner seyn könnte. Allein sie soll auch nicht als bloße Poesie betrachtet werden.

Daß eine Sprache vor der andern zur Musik geschickt sey, ist wohl unstreitig; nur will kein Volk das Wenigere auf seine Sprache kommen lassen. Die Unschicklichkeit beruht aber nicht blos in der rauhen und harten Aussprache, sondern auch, zu Folge der gemachten Anmerkung, in der Kürze der Wörter, und zwar dieses nicht allein, weil die kurzen Wörter auch meistentheils hart sind, und sich schwer unter einander verbinden lassen, sondern auch schon deswegen, weil sie kurz sind, weil sie zu wenig Zeit brauchen, als daß ihnen die Musik mit ihren Zeichen gleichen Schrittes folgen könnte.

Völlig kann keine Sprache von der Beschaffenheit seyn, daß ihre Zeichen eben so viel Zeit erforderten, als die Zeichen der Musik, und ich glaube, dieses ist der natürliche Anlaß gewesen, ganze Passagen auf eine Sylbe zu legen.

2) Nach dieser vollkommensten Vereinigung der Poesie und Musik folget die Vereinigung willkührlicher auf einander folgender hörbarer Zeichen mit willkührlich auf einander folgenden sichtbaren Zeichen, das ist die Verbindung der Musik mit der Tanzkunst, der Poesie mit der Tanzkunst, und der vereinigten Musik und Poesie mit der Tanzkunst.

Unter diesen drei Verbindungen, von welchen allen wir bei den Alten Exempel finden, ist wiederum die Verbindung der Musik mit der Tanzkunst die vollkommnere; denn obschon hörbare mit sichtbaren Zeichen verbunden werden, so fällt doch dafür hinwiederum der Unterschied des Zeitraums, den diese Zeichen nöthig haben, weg, welcher in der Verbindung der Poesie mit der Tanzkunst oder der vereinigten Poesie und Musik mit der Tanzkunst bleibet.

3) Wie es eine Verbindung willkührlich auf einander folgender hörbarer Zeichen mit natürlich auf einander folgenden hörbaren Zeichen giebt: so sollte es nicht auch eine Verbindung willkührlicher auf einander folgender sichtbarer Zeichen, mit natürlich auf einander folgenden sichtbaren Zeichen geben? Ich glaube, dieses war die Pantomime der Alten, wenn wir sie außer ihrer Verbindung mit der Musik betrachten. Denn es ist gewiß, daß die Pantomime nicht aus bloß natürlichen Bewegungen und Stellungen bestand, sondern, daß sie auch willkührliche zu Hülfe nahm, deren Bedeutung von der Convention abhing. *)

*) Die einfache Kunst, welche sich willkührlich auf einander folgender sichtbarer Zeichen bedient, wird die Sprache der Stummen seyn.

Dieſes muß man annehmen, um die Vollkommenheit der alten Pantomime wahrſcheinlich zu finden, zu welcher noch ihre Verbindung mit der Poeſie vieles beitrug. Dieſes aber war eine Verbindung von einer beſondern Art, indem nicht Zeichen und Zeichen mit einander verbunden wurden, ſondern bloß die Folge der einen nach der Folge der andern eingerichtet, bei der Ausführung dieſe letztere aber unterdrückt ward.

II. Dieſes waren die vollkommenen Verbindungen; die unvollkommenen ſind diejenigen, da willkührliche auf einander folgende Zeichen mit natürlichen neben einander geordneten Zeichen verbunden werden, deren vornehmſte die Verbindung der Malerei mit der Poeſie ſeyn würde. Wegen des Unterſchiedes, daß die Zeichen der einen im Raume, und die Zeichen der andern in der Zeit auf einander folgen, kann keine vollkommene Verbindung entſtehen, woraus eine gemeinſchaftliche Wirkung entſpränge, ſondern nur eine Verbindung, bei welcher die eine der andern untergeordnet iſt.

Erſtlich alſo die Verbindung, wo die Malerei der Dichtkunſt untergeordnet iſt. Hieher gehört der Gebrauch der Bänkelſänger, den Inhalt ihrer Lieder malen zu laſſen und darauf zu weiſen.

Die Verbindung, welche Caylus angiebt, iſt mehr von der Art, wo die alte Pantomime mit der Poeſie verbunden war. Dieſe iſt, die Folge der Zeichen der einen durch die Folge der Zeichen der andern zu beſtimmen.

Daß die Malerei sich natürlicher Zeichen bedienet, muß ihr allerdings einen großen Vorzug vor der Poesie gewähren, welche sich nur willkührlicher Zeichen bedienen kann.

Indessen sind beide hierin auch nicht so weit aus einander, als es dem ersten Ansehen nach scheinen sollte, und die Poesie hat nicht nur wirklich auch natürliche Zeichen, sondern auch Mittel, ihre willkührlichen zu der Würde und Kraft der natürlichen zu erhöhen.

Anfangs ist es gewiß, daß die ersten Sprachen aus der Onomatopöie entstanden sind, und daß die ersten erfundenen Wörter gewisse Aehnlichkeiten mit den auszudrückenden Sachen gehabt haben. Dergleichen Wörter finden sich auch jetzt noch in allen Sprachen, mehr oder weniger, nachdem die Sprache selbst mehr oder weniger von ihrem ersten Ursprunge entfernet ist. Aus dem klugen Gebrauche dieser Wörter entsteht das, was man den musikalischen Ausdruck in der Poesie nennt, von welchem öfters und vielfältig Exempel angeführt werden.

So weit indeß die verschiedenen Sprachen größtentheils in ihren einzelnen Worten von einander abgehen, so viel ähnliches haben sie noch in denjenigen Fällen, in welchen allem Ansehen nach, die ersten Menschen die ersten Töne von sich hören ließen. Ich meyne, bei dem Ausdrucke der Leidenschaften. Die kleinen Wörter, mit welchen wir unsere Verwunderung, unsere Freude, unsern Schmerz ausdrücken, mit einem Worte die Interjektiones, sind in allen Sprachen ziemlich einerlei und verdienen da-

her, als natürliche Zeichen betrachtet zu werden. Ein großer Reichthum an dergleichen Partikeln ist daher allerdings eine Vollkommenheit einer Sprache, und ob ich schon weiß, welchen Mißbrauch elende Köpfe davon machen können, so bin ich doch auch gar nicht mit der frostigen Anständigkeit zufrieden, welche sie beinahe gänzlich verbannen will. Man sehe, mit welcher Mannigfaltigkeit und Menge von Interjectionen, Philoktet bei dem Sophokles seinen Schmerz ausdrückt. Ein Uebersetzer in neuere Sprachen muß sehr verlegen seyn, was er dafür substituiren soll.

Die Poesie bedient sich ferner nicht blos einzelner Wörter, sondern dieser Wörter in einer gewissen Folge. Wenn also auch schon nicht die Wörter natürliche Zeichen sind, so kann doch ihre Folge die Kraft eines natürlichen Zeichens haben. Wenn nämlich alle die Worte vollkommen so auf einander folgen, als die Dinge selbst, welche sie ausdrücken. Dieses ist ein anderer poetischer Kunstgriff, der noch nie gehörig berührt worden und eine eigene Erläuterung durch Exempel verdienet.

Das Bisherige erweiset, daß es der Poesie nicht ganz und gar an natürlichen Zeichen mangelt. Sie hat aber auch ein Mittel, ihre willkührlichen Zeichen zu dem Werthe der natürlichen zu erheben, nämlich die Metapher. Da nämlich die Kraft der natürlichen Zeichen in ihrer Aehnlichkeit mit den Dingen bestehet, so führet sie, anstatt dieser Aehnlichkeit, welche sie nicht hat, eine andere Aehnlichkeit ein, welche das bezeichnete Ding mit einem andern hat, dessen Begriff leichter und lebhafter erneuert werden kann.

Zu diesem Gebrauche der Metaphern gehören auch die Gleichnisse. Denn das Gleichniß ist im Grunde nichts, als eine ausgemalte Metapher, oder die Metapher nichts, als ein zusammengezogenes Gleichniß.

Die Unmöglichkeit, in der sich die Malerei befindet, sich dieses Mittels zu bedienen, giebt der Poesie einen großen Vorzug, indem sie sonach eine Art von Zeichen hat, welche die Kraft der natürlichen haben, nur daß sie diese Zeichen selbst hinwiederum durch willkührliche ausdrücken muß.

Nicht jeder Gebrauch der willkührlichen *auf einander* folgenden hörbaren Zeichen ist Poesie. Warum soll jeder Gebrauch natürlicher neben einander stehender sichtbarer Zeichen Malerei seyn, in so fern Malerei für die Schwester der Poesie angenommen wird?

So gut es von jenen einen Gebrauch giebt, der nicht eigentlich auf die Täuschung gehet, durch den man mehr zu belehren, als zu vergnügen, mehr sich verständlich zu machen, als mit sich fortzureißen sucht; das ist, so gut die Sprache ihre Poesie hat: so gut muß auch die Malerei dergleichen haben.

Es giebt also poetische und prosaische Maler.

Prosaische Maler sind diejenigen, welche die Dinge, die sie nachahmen wollen, nicht dem Wesen ihrer Zeichen anmessen.

1) Ihre Zeichen sind neben einander stehend; welche folglich Dinge, die auf einander folgen, damit vorstellen.

2) Ihre Zeichen sind natürlich; welche folglich sie mit willkührlichen vermischen, die Allegoristen.

3) Ihre Zeichen sind sichtbar; welche folglich nicht durch das Sichtbare das Sichtbare, sondern das Hörbare, oder Gegenstände, anderer Sinne vorstellen wollen. Erläuterung: the enraged Musician von Hogarth.

Die Malerei sagt man, bedienet sich natürlicher Zeichen. Dieses ist, überhaupt zu reden, wahr. Nur muß man sich nicht vorstellen, daß sie sich gar keiner willkührlichen Zeichen bediene; wovon an einem andern Orte.

Und hiernächst lasse man sich belehren, daß selbst ihre natürliche Zeichen, unter gewissen Umständen, es völlig zu seyn aufhören können.

Ich meine nämlich so: unter diesen natürlichen Zeichen sind die vornehmsten, Linien, und aus diesen zusammengesetzte Figuren. Nun ist es aber nicht genug, daß diese Linien unter sich eben das Verhältniß haben, welches sie in der Natur haben; eine jede derselben muß auch die nämliche und nicht bloß verjüngte Dimension haben, die sie in der Natur hat, oder in demjenigen Gesichtspunkte haben würde, aus welchem das Gemälde betrachtet werden soll.

Derjenige Maler also, welcher sich vollkommner natürlicher Zeichen bedienen will, muß in Lebensgröße oder wenigstens nicht merklich unter Lebens-

größe malen. Derjenige, welcher zu weit unter diesem Maaße bleibt, der Verfertiger kleiner Cabinetstücke, der Miniaturmaler, kann zwar im Grunde ebenderselbe große Künstler seyn; nur muß er nicht verlangen, daß seine Werke eben die Wahrheit haben, eben die Wirkung thun sollen, welche jene Werke haben und thun.

Eine menschliche Figur von einer Spanne, von einem Zolle, ist zwar das Bild eines Menschen; aber es ist doch schon gewissermaßen ein symbolisches Bild; ich bin mir der Zeichen dabei bewußter, als der bezeichneten Sache; ich muß die verjüngte Figur in meiner Einbildungskraft erst wieder zu ihrer wahren Größe erheben, und diese Verrichtung meiner Seele, sie mag noch so geschwind, noch so leicht seyn, verhindert doch immer, daß die Intuition des Bezeichneten nicht zugleich mit der Intuition des Zeichens erfolgen kann.

Man dürfte vielleicht einwenden: die Dimensionen der sichtbaren Dinge, sofern sie gesehen werden, sind wandelbar; sie hängen von der Entfernung ab, und es giebt Entfernungen, in welchen eine menschliche Figur nur eine Spanne, einen Zoll groß zu seyn scheinet; welchem nach man auch nur anzunehmen braucht, daß diese verjüngte Figur aus dieser Entfernung genommen sey, um die Zeichen für vollkommen natürlich gelten zu lassen.

Allein ich antworte: in der Entfernung, in welcher eine menschliche Figur nur von der Größe einer Spanne, oder eines Zolles, zu seyn scheinet, erscheinet sie auch undeutlicher: das ist aber bei den

verjüngten Figuren in dem Vorgrunde kleiner Gemälde nicht, und die Deutlichkeit ihrer Theile widerspricht der annehmlichen Entfernung, und erinnert uns zu lebhaft, daß die Figuren verjüngt und nicht entfernt sind.

Es ist hiernächst bekannt, wie viel die Größe der Dimensionen zu dem Erhabenen beiträgt, und dieses Erhabene verliert sich durch die Verjüngung in der Malerei gänzlich. Ihre größten Thürme, ihre schärfsten rauhesten Abstürze, ihre noch so überhangende Felsen werden auch nicht einen Schatten von dem Schrecken und dem Schwindel erregen, den sie in der Natur erregen, und den sie auch in der Poesie in einem ziemlichen Grade erregen können.

Welch ein Gemälde beim Shakespeare, wo Edgar den Gloster auf die äußerste Spitze des Hügels führt, von welcher er sich herabstürzen will! *)

— — — — Come on, sir!
Here's the place; stand still. How fearful
And dizzy' tis to cast one's eyes so low!

The Crows and Choughs, that wing the midway air,
Shew scarce so grofs as Beetles. Half way down
Hangs one that gathers samphire; dreadful trade!
Me thinks he seems no bigger than his head!

*) King Lear Act. IV. Sc. 5.

The fishermen that walk upon the beach
Appear like mice; and yond tall anchoring bark
Diminish'd to her cock; her cock, a buvy
Almost too simall for sight. The murmuring surge
That on the unnumbred idle Pebble chafes
Cannot be heard so high. I'll loock no more,
Last my brain turn and the deficient *sight*
Topple down headlong —

Mit dieser Stelle des Shakespeares ist zu vergleichen die Stelle beim Milton B. *VII. v. 210.*, wo der Sohn Gottes in das grundlose Chaos herabsieht. Diese Tiefe ist bei weitem die größere; gleichwohl thut die Beschreibung derselben keine Wirkung, weil sie uns durch nichts anschauend *gemacht* wird; welches bei dem Shakespeare so vortrefflich durch die allmälige Verkleinerung der Gegenstände geschieht.

II.

Die verſchiedenen Dimenſionen ſchwächen die Wirkung in der Malerei.

Die verjüngten Dimenſionen ſchwächen die Wirkung in der Malerei.

Ein ſchönes Bild in Miniatur kann unmöglich eben daſſelbe Wohlgefallen erwecken, welches dieſes Bild in ſeiner wahren Größe erwecken würde.

Wo die Dimenſionen aber nicht beibehalten werden können, da will der Betrachter ſie wenigſtens aus der Vergleichung mit gewiſſen bekannten und beſtimmten Größen ſchließen und beurtheilen können.

Die bekannteſte und beſtimmteſte Größe iſt die menſchliche Geſtalt. Daher ſind auch faſt alle Längenmaaße von der menſchlichen Geſtalt oder von einzelnen Theilen derſelben hergenommen worden. Eine Elle, ein Fuß, ein Klafter, ein Schritt, ein Zoll, Mannshoch ꝛc.

Sonach glaube ich, daß die menschlichen Figuren dem Landschaftsmaler, auch außer dem höhern Leben, das sie in sein Stück bringen, noch den wichtigen Dienst leisten, daß sie das Maaß aller übrigen Gegenstände und ihrer Entfernungen unter einander, darin werden.

Läßt er sie weg, so muß er diesen Mangel eines gewissen Maaßes durch Anbringung anderer Dinge ersetzen, welche der Mensch zu seinem Gebrauche oder Bequemlichkeit gemacht, und daher nach seiner Größe eingerichtet hat. Ein Haus, eine Hütte, ein Zaun, eine Brücke, ein Steig, können diesen Dienst verrichten ꝛc.

Und will der Künstler eine ganz unbebaute Wüste, verlassene Gegend, ohne alle Menschen und menschliche Spuren schildern, so muß er wenigstens Thiere von bekannter Größe hineinsetzen, aus deren Verhältnisse zu den übrigen Gegenständen man auf ihre eigentliche Dimensionen schließen kann.

Der Mangel eines bestimmten und bekannten Maaßes kann auch in historischen und nicht blos in Landschaftsstücken von übler Wirkung seyn. „Die „dichterische Erfindung, sagt der Herr von Hagedorn, *) sobald sie der blosen Einbildungskraft „überlassen ist, leidet Zwerge und Riesen beisammen; aber die malerische Erfindung, oder die Vertheilung ist nicht so gutwillig und biegsam." Er erläutert seine Meynung durch ein ächtes Gemälde des Alterthums, den schlafenden Cyclopen des Ti-

*) Von der Malerei S. 169.

manthes. Dieses Riesen ungeheure Größe auszudrücken, hat der Künstler dessen Daumen durch darneben gestellte Satyren mit einem Thyrsus ausmessen lassen. Er findet den Einfall sinnreich, aber in einer malerischen Zusammensetzung sowohl mit den ersten Begriffen von Gruppiren und unsern jetzigen Ideen vom Helldunkeln streitend, als auch dem ungezwungenen Gleichgewichte des Gemäldes nachtheilig. Man kann es dem Herrn von Hagedorn auf sein Wort glauben, daß dieser Gegenstand alle die bemerkten Unbequemlichkeiten hat. Allein es sind dieses nur Unbequemlichkeiten für das Auge des erwähnten Kenners; ich füge aus dem, was ich von den Dimensionen gesagt habe, eine andere hinzu, die er für jedes Auge hat, und für das ungeübtere am meisten.

Wenn mir der Dichter den Riesen und den Zwerg nennet, so weiß ich es aus den Worten, daß er die zwei Extreme meynt, zu welchen die menschliche Gestalt von ihrer gewöhnlichen Größe abweichen kann. Allein, wenn der Maler eine große und eine kleine Figur verbindet, woher weiß ich, daß es jene Extreme seyn sollen? Ich kann wechselweise sowohl die kleine als die große für die Figur von der gewöhnlichen Größe annehmen. Nehme ich die kleinere dafür an, so ist die große ein Colossus; nehme ich die große dafür an, so wird die kleine ein Liliputer. Ich kann mir in diesem Falle noch eine größere, und in jenem noch eine kleinere gedenken. Es bleibt also unentschieden, ob der Maler einen Zwerg oder einen Riesen, oder ob er beides vorstellen wollen.

Julius Romanus ist es nicht allein, welcher den Einfall des Timanthes nachgeahmet hat; *) auch Franciscus Floris hat ihn in seinem Herkules unter den Pygmäen gebraucht, in einer Zeichnung, die Henr. Cock 1563 gestochen hat. Ich zweifle aber, ob sehr glücklich. Da er nämlich die Pygmäen nicht als verwachsene und bucklichte Zwerge, sondern als in allen ihren Verhältnissen wohl gewachsene kleine Menschen vorstellt, so würde ich nicht wissen, ob es nicht Menschen von ordentlicher Größe, und der unter der Eiche schlafende Herkules nicht ein Riese seyn sollte, wenn ich nicht den Herkules an seiner Keule und Löwenhaut erkennte, und es schon wüßte, daß das Alterthum den Herkules zwar als einen großen, aber als keinen ungeheuren Mann vorgestellt. Timanthes läßt einem Satyr den Daumen des Cyklopen mit einem Thyrsus messen; Miros einen Pygmäen die Fußsohle des Herkules mit einem Stabe. Es ist wahr, Herkules ist in Betrachtung der Pygmäen so gut Riese, als der Cyklope in Betrachtung der Satyren. Dessenungeachtet thut die ähnliche Ausmessung hier nicht auch die ähnliche Wirkung. Die Satyren waren an ihrer Gestalt kenntlich, und ihre Größe war die gewöhnliche menschliche Größe. Wenn sie also den Daumen des Cyklopen messen, so erkennen wir klar daraus, wie viel der Cyklope größer als der Satyr sey. So auch bei den Pygmäen; das Messen des Pygmäen erweckt die Idee von der Größe des Herkules: gleichwohl aber ist es hier nicht auf die Größe des Herkules, sondern auf die Kleinheit der Pygmäen angesehen,

*) Richardson Traité de la Peinture, P. I. p. 84.

und die Idee von dieser hätte Floris am lebhaftesten machen sollen. Dieses aber konnte nicht wohl anders geschehen, als wenn er den Zwergen auch außer ihrer Kleinheit noch andere Eigenschaften, die wir dabei zu denken gewohnt sind, gegeben hätte; die Ungestaltheit nämlich, oder das vergrößerte Verhältniß ihrer Breite gegen ihre Länge. Er hätte sie den Figuren in concaven oder converen Spiegeln, mit welchen sie Aristoteles vergleicht, ähnlicher machen sollen. *)

*) Aristoteles Probl. Sect. X. nach der Verbesserung des Vossius ad Pompon. Melam lib. III. cap. 8. p. 587.

III.

Kleinere Fragmente

artistischen Inhalts,

welche bei der zweiten Ausgabe des Laokoon schon als Anhang bekannt gemacht worden sind.

1.

Allegorie.

Eine von den schönsten kurzgefaßten allegorischen Fictionen ist beim Milton (Paradise loost, Buch III. 685.), wo Satan den Uriel hintergeht.

— Oft though wisdom wake, suspicion sleeps
At wisdom's gate, and to simplicity
Resigns her charge, while goodness thinks no ill
Where no ill seems —

„Oft, wenn gleich die Weisheit wacht, schläft „der Argwohn an ihren Thüren, und giebt sein Amt „der Einfalt, maßen die Güte nichts Böses ver„muthet, wo nichts Böses hervorblickt."

Und so gefallen mir die allegorischen Fictionen; aber sie weitläufig ausbilden, die erdichteten Wesen nach allen ihren Attributen der Malerei beschreiben, und auf diese eine ganze Folge von mancherlei Vorfällen gründen, dünkt mich ein kindischer, gothischer, mönchischer Witz.

Die einzige Weise indeß, wie eine weitläuftigere allegorische Fiction noch erträglich zu machen ist, ist von dem Cebes gebraucht worden: er erzählt nicht die bloße Fiction, sondern so wie sie von einem Maler behandelt worden.

2.

Von den nothwendigen Fehlern.

Dieses Kapitel der aristotelischen Dichtkunst ist bisher noch am wenigsten commentiret worden.

Ich nenne nothwendige Fehler solche, ohne welche vorzügliche Schönheiten nicht seyn würden, denen man nicht anders, als mit Verlust dieser Schönheiten abhelfen kann.

So ist im Milton ein nothwendiger Fehler der Gebrauch der Sprache in allem dem weiten Umfange, welcher Kenntnisse voraussetzt, die Adam noch nicht haben konnte. Es ist wahr, Adam konnte so und so nicht reden, man konnte mit ihm so und so nicht reden: aber laßt ihn reden, wie er hätte reden müssen, so fällt zugleich das große vortreffliche Bild

weg, welches der Dichter seinen Lesern macht. Und es ist unstreitig die höhere Absicht des Dichters, die Phantasie seiner Leser mit schönen und großen Bildern zu füllen, als überall adäquat zu seyn. Z. E. B. V. 388. von den Fahnen und Standarten der Engel — — desgleichen gehören seine theologischen Fehler hieher, oder dasjenige, was mit den genauern Begriffen, die wir uns von den Geheimnissen der Religion zu machen haben, zu streiten scheinet, ohne welches er aber das in keiner uns sinnlich zu machenden Zeitfolge hätte erzählen können, was vor der Zeit geschahe. Z. E. wenn er den Allmächtigen (B. V. 604.) zu seinen Engeln sagen läßt:

This day I have begot whom I declare
My only son, and on this holy hill
Him have anointed, whom ye now behold
At my right hand; your head I him appoint.

Heute mag hier immer heißen von Ewigkeit; Gott hatte den Sohn von Ewigkeit gezeuget; gut: aber dieser Sohn war doch nicht von Ewigkeit das, was er seyn sollte, oder er ward wenigstens nicht dafür erkannt. Es gab eine Zeit, da die Engel nichts von ihm wußten, da sie ihn nicht zur Rechten des Vaters sahen, da er noch nicht für ihren Herrn erkärt war. Und das ist nach unserer Orthodoxie falsch. Will man sagen, Gott hätte bis dahin die Engel in der Unwissenheit von den Geheimnissen seiner Dreieinigkeit gelassen: so würden eine Menge abgeschmackte und unverdauliche Dinge daraus folgen. Die wahre Entschuldigung des Mil-

ton iſt dieſe, daß er nothwendig dieſen Fehler begehen mußte, daß dieſem Fehler auf keine Weiſe auszuweichen iſt, wenn er das nach einer uns verſtändlichen Zeitfolge erzählen will, was in keiner ſolchen Zeitfolge geſchehen iſt. Soll die Urſache des Falles der böſen Engel ihre Beneidung der höhern Würde des Sohnes ſeyn, ſo muß man ſich vorſtellen, daß dieſe Beneidung eben ſo von Ewigkeit erfolgt, als die Geburt des Sohnes ꝛc. Allein ich denke überhaupt, daß Milton eine beſſere Urſache hätte erdenken ſollen, als dieſe, welche nicht in der Schrift, ſondern nur blos in den Vorſtellungen einiger Kirchenväter gegründet iſt.

3.

Ueber eine Stelle aus Winkelmanns Geſchichte der Künſte, den Zenodorus betreffend.

„Plinius, ſagt Herr Winkelmann S. 396, berichtet, daß man unter dem Nero nicht mehr verſtanden, in Erz zu gießen, und er beruft ſich auf die Coloſſaliſche Statue dieſes Kaiſers von Zenodorus, dem es bei aller ſeiner Kunſt in dieſer Arbeit nicht gelingen wollen. Es iſt aber hieraus, wie Donati und Nardini wollen, nicht zu ſchließen, daß dieſe Statue von Marmor geweſen.“

Es iſt gewiß, daß Donati und Nardini die Stelle des Plinius, auf die es hier ankommt,

nicht verstanden, und eine Unwahrheit daraus geschlossen haben. Aber auch Herr Winkelmann muß sie mit der gehörigen Aufmerksamkeit nicht erwogen haben, oder er hätte sich anders ausgedrückt. Es soll dem Zenodorus mit dieser Statue nicht geglückt seyn? Wo sagt dieses Plinius? Er rühmt vielmehr von ihm, daß er in seiner Kunst keinem Alten nachzusetzen gewesen, daß sein Werk eine ungemeine Aehnlichkeit gehabt, daß er schon vorher seine Geschicklichkeit durch Gießung eines Colossalischen Merkurs bewährt. Und die Bewetteiferung der folgenden Kaiser, dem Nero keinen Antheil der Ehre an dessen Statue zu lassen, sie der Sonne zu weihen, den Neronischen Kopf mit Köpfen ihrer Bildung zu vertauschen, sie mit unermeßlicher Mühe von ihrem Orte wegbringen, und anderswo aufrichten zu lassen: was kann man anders daraus schließen, als daß es ein Werk von ganz besonderem Werthe gewesen seyn müsse? Plinius sagt zwar: Ea statua indicavit interisse fundendi aeris scientiam. Allein diese Worte sind es eben, die man mißdeutet. Man findet darin den Verlust der Kunst, in Metall zu gießen, da nichts darin liegt, als der Verlust der Kunst, diesem Metalle eine gewisse Mischung (temperaturam aeris) zu geben, welche man in den alten Kunstwerken dieser Art zu seyn glaubte. Es fehlte dem Zenodorus an einem chymischen Geheimnisse; nicht an der plastischen Geschicklichkeit. Und zwar bestand dieses chymische Geheimniß darin, daß die Alten das Kupfer, aus welchem sie ihre Bildsäulen gossen, mit Gold und Silber sollen gemischt haben: quondam aes

confusum, auro argentoque miscebatur. *) Dieſes Geheimniß war verloren gegangen, und zur Miſchung des Kupfers, deren ſich die damaligen Künſtler bedienten, kam nichts als Blei, wie Plinius ſelbſt dieſe Miſchung deutlich erzählt. **) Nunmehr leſe man die obige Stelle ganz: Ea statua indicavit interisse fundendi aeris scientiam, cum et Nero largiri aurum argentumque paratus esset, et Zenodorus scientia fingendi caelandique nulli veterum postponeretur. ***) Umſonſt wollte der verſchwenderiſche Nero Silber und Gold dazu geben; der Künſtler konnte es nicht brauchen; er verſtand nur eine weit geringere Temperatur: aber der geringere Werth des Metalles, worin er arbeitete, hatte keinen Einfluß auf ſeine Kunſt; in dieſer wich er keinem Alten; Plinius ſagt es; Plinius hatte ſein Werk; ihm müſſen wir glauben.

„Der ſchöne Seneca in Erz, ſagt Herr Winkelmann in einer neuen Schrift, †) den man kürzlich im Herculane entdeckt, könnte allein ein Zeugniß wider den Plinius geben, welcher vorgiebt, daß man unter dem Nero nicht mehr verſtanden habe, in Erz zu gießen.“ — Wem können wir wegen der Schönheit dieſes Werkes ſichrer trauen als ihm? Aber, wie ich gezeigt habe, er ſtreitet mit einem Schatten; Plinius ſagt das nicht, was

*) Plin. lib. XXXIV. sect. 3. edit. Hard.

**) l. c. sect. 20.

***) l. c. sect. 18.

†) Nachrichten von den neueſten Herkulaniſchen Entdeckungen, S. 35.

er ihn sagen läßt. Ich weiß den Ort zwar wohl, auf den sich Herr Winkelmann noch berufen könnte, wo nämlich Plinius von der kostbaren Mischung des alten Erzes redet und hinzusetzt: et tamen aes pretiosior erat; nunc incertum est, pejor haec sit, an materia. Aber er spricht vergleichungsweise, und man muß ihn von den meisten, nicht von allen Werken seiner Zeit verstehen; weil er selbst dem Zenodorus ein besseres Zeugniß ertheilt, und der Meister des erwähnten Seneca gleichfalls ein besseres verdient.

4.

Ueber einige Stellen aus dem Montfaucon.

Montfaucon Antiquité Expliquée.

Première Partie.

Seconde Edit. de Paris 1722.

S. 50.

Montfaucon hält einen Kopf mit einem Barte und weit geöffnetem Munde, den er in seinem eigenen Cabinette gehabt, für einen Jupiter, qui rend des oracles. Höchst abgeschmackt; Der Kopf ist offenbar eine Larve. Die weite Oeffnung des Mundes für einen redenden Gott würde nichts weniger als nach dem alten Geschmacke seyn.

S. 52.

Auf dem geſchnittenen Stein aus dem Maffei n. 5. Tab. XIX., welcher die Entführung der Europa vorſtellt, läßt der Künſtler den Stier nicht ſchwimmen, ſondern auf der Fläche des Waſſers, wie auf dem Eiſe laufen. So ſchön dieſes Bild in der Poeſie iſt, wo man ſich die äußerſte Geſchwindigkeit dazu denken kann; ſo anſtößig iſt es auf einem Kunſtwerke, weil der Begriff, den die materielle Kunſt von der Geſchwindigkeit geben kann, nur ſehr ſchwach, die Schwere des Stiers dagegen zu ſichtlich iſt.

S. 64.

Die Tuccia Veſtalis mit dem Siebe, eine kleine Statue beim Montfaucon Tab. XXVIII. 1., hat keinen Schleier; auch nicht einmal infulam; ſie iſt in ihren freien natürlichen Haaren; ein Beweis, daß die Alten auch das Coſtume der Schönheit nachſetzten.

S. 76.

Der Minotaurus war nach der Fabel ein ordentlicher Menſch, nur mit einem Ochſenkopfe. Doch man wird wenig alte Monumente finden, wo er ſo abgebildet. Die Figur iſt nicht ſchön, aber die Künſtler machten eine Art von Centaurus daraus, welches zwar eine ſchönere, aber eine weit abgeſchmacktere Figur iſt, indem ſie nunmehr zwei Bäuche, zwei Werkſtätten der animaliſchen Oekonomie hat, welches eine offenbare Abſurdität iſt.

S. 96.

Von dem Hinken des Vulkans. In den noch übrigen Bildsäulen des Montfaucon, erscheint er hinkend. Die alten Künstler indeß, die ihn hinkend machten, thaten es ohne Nachtheil der Schönheit. Cicero de natura Deorum 1. sagt: Athenis laudamus Vulcanum, quem fecit Alcamenes, in quo stante atque vestito apparet claudicatio non deformis.

S. 125.

Montfaucon hält die Figuren, die beim Stosch für Diomedes gelten, für Bellinorios, welches mir sehr wahrscheinlich ist. Doch giebt er S 145. Tab. LXXXVI. 1. eine dergleichen Figur selbst für einen Diomedes aus.

S. 194.

Montfaucon bringt einen geschnittenen Stein bei, auf dem ein Herkules mit der Keule und die auf den Rücken geworfene Löwenhaut mit der Umschrift Anteros. Er nimmt Anteros für Gegenliebe. Un autre image d'Anteros, est si extraordinaire, qu'on ne la prendroit jamais pour telle, si l'inscription Anteros n'en faisoit foi. Cette image ressemble parfaitement à un Hercule barbu, qui porte la massue sur l'épaule. La peau de bête, qui pend derrière, paroit d'être non pas d'un lion, comme on la voit dans Hercule, mais d'un sanglier. La petitesse de la pierre, qui est une cornaline cer-

tainement antique, ne permet pas de la bien distinguer. Cette figure est si eloignée de l'idée, qu'on a ordinairement d'Anteros, que plusieurs aimeroient mieux croire, que c'est le nom d'ouvrier et que la figure representée est un Hercule. Und ſo iſt es auch; denn Stoſch führt einen andern geſchnittenen Stein mit dieſem Worte an.

S. 221.

Der Name des Glycon findet ſich auch auf einem Basrelief beim Boiſſard, woraus es Montfaucon, Pl. CXXXV. anführt. Es ſtellt den Herkules mit der Keule vor, an der ſich ein Cupido hält, und hinter der er vor einem vorſtehenden Adler mit dem Blitze in den Klauen, Schutz ſuchet. ΘΕΩ ΑΛΕΞΙΚΑΚΩΙ ΓΛΥΚΩΝ.

Die Büſte des Bacchus Pl. CXLVIII., aus des Begers Brandenb. Cabinette, öffnet den Mund, daß die unterſte Reihe Zähne zu ſehen, um die Trunkenheit auszudrücken.

Auch eine größere Oeffnung haben die Bacchantinnen, als die Nr. 4. Pl. CLXI.

Desgleichen die lachenden Frauen aus dem Beger Pl. CLXXIII.

S. 293.

Die kleine Statue mit einem Fuße auf einer Kugel, in der einen Hand einen zerbrochenen Degen, die Montfaucon für die Göttin Rom ausgiebt, iſt vielleicht ein Sphäromachus.

S. 359.

Was Tab. CCXII. Maffei für den Pudicilium ausgiebt, scheint mir Ariadne zu seyn. Die andern beiden Figuren scheinen Bacchus und einer von seinem Gefolge zu seyn, welcher letztere den Gott abziehen will, bei der Ariadne länger zu verweilen; so wie auf dem geschnittenen Steine aus dem königlichen Cabinette T. CL. 2.

5.

Ueber eine Stelle aus dem Potter.

Clemens Alexandrinus, wenn er von den Bildsäulen der heidnischen Götter und ihren charakteristischen Kennzeichen spricht (Cohort. ad Gentes p. 50. edit. Potteri,) sagt unter andern, daß, so wie Vulkanus aus den Werkzeugen seiner Kunst, Neptunus aus dem Dreizack, Ceres ἀπο της συμφορας erkannt werden müsse. Dieses giebt Potter, in seiner neuen Uebersetzung desjenigen Stückes, worin es sich befindet, durch calamitatis descriptione. Was heißt das? Was ist das für eine Landplage, woraus Ceres zu erkennen sey? Es müßte die Unfruchtbarkeit seyn. Aber wie kann die Unfruchtbarkeit an einer Statue so deutlich angedeutet werden, daß sie zu einem Kennzeichen der Göttin werden kann? Potter hat ein unverständliches Wort eben so unverständlich übersetzt. Denn es ist wirklich nicht einzusehen, was Clemens mit

seiner

seiner συμφορα will. Es wäre denn, daß συμφορα, als ein vocabulum μεσον, eben sowohl die Fruchtbarkeit als Unfruchtbarkeit bedeuten könne, und daß er also das Bezeichnete für das Zeichen, die Fruchtbarkeit für die Kornähren, mit welchen Ceres gebildet wird, gesetzt hätte. Oder συμφορα, da es auch für συμβολη gebraucht wird, und überhaupt etwas Zusammengebrachtes anzeigt, müßte den Strauß von verschiedenen Kornähren und Mohnköpfen, den ihr der Künstler in die Hand zu geben pflegt, bedeuten können, wovon sich aber schwerlich eine ähnliche Stelle dürfte anführen lassen. Hat keine von beiden Vermuthungen statt, so bleibt nichts übrig, als das συμφορα für verfälscht zu halten; oder vielleicht hat man σιτοφοριας, oder wenn man von dem Zuge der Buchstaben noch weiter abgehen darf, λιχνοφοριας oder κανηφοριας dafür zu lesen. Denn der Korb, λιχνον, κανης, war allerdings das Kennzeichen der Ceres; selbst ihr Kopfputz war öfters ein kleiner Korb, wie Spanheim (ad Callimachi Hymn. in Cerer. p. 335. edit. Ern.) aus Münzen zeiget. Beim Montfaucon soll die eine Ceres aus den Handzeichnungen des Le Brun Tab. XLIII. 4. vermuthlich einen dergleichen Korb auf dem Kopf haben. Weil er aber ohne Zweifel nicht deutlich genug gezeichnet war, so wußte Montfaucon selbst nicht, was er daraus machen sollte: Quarta galerum singularem capite gestat; la quatrième a un bonnet extraordinaire. Und in dem deutschen Montfaucon ist aus diesem galero gar ein sonderbarer Helm geworden. Ob das, was neben der Ceres aus dem Boissard (Tab. XLII. 2.) stehet,

eben ein Bienenkorb ist, wofür es Montfaucon ausgiebt, weiß ich nicht; es kann der bloße Korb seyn, der bei feierlichen Aufzügen der Göttin vorgetragen wurde: (Callimachus in Cerer. v. 1. 3.); denn ich finde nicht, daß der Ceres die Erfindung der Bienenzucht, so wie des Ackerbaues zugeschrieben werden.

6.

Von einem perspectivischen Gleichnisse des Homer.

Eins von den perspektivischen *Gleichnissen* ist das, wo Homer *) das Schild des *Achilles*, oder vielmehr dessen Glanz, mit dem Glanze eines Feuers vergleicht, das von einsamen Bergen im Sturm behafteten Seefahrern leuchtet. Doch sind hier mehr die Oerter, als die Zeitfolgen, hinter einander gestellt.

— αὐταρ ἐπειτα σακος μεγα τε, στιβαρον τε,
Εἱλετο, τϑ δ' ἀπανευϑε σελας γενετ', ἠυτε μηνης.
Ὡς δ' ὁταν ἐκ ποντοιο σελας ναυτησι φανειη
Καιομενοιο πυρος, το δε καιεται, ὑψοϑ' ὀρεσφι,
Σταϑμῳ ἐν οἰοπολῳ· τϑς δε ἀκ ἐδελοντας ἀελλαι
Ποντον ἐπ' ἰχϑυοεντα φιλων ἀπανευϑε φερεσϑιν.

*) Iliad. T. v. 373 u. f.

Der Glanz des Schildes, der Vorgrund; der Glanz, den die Schiffer erblicken, der zweite; das Feuer auf den Bergen, welches diesen Glanz verursacht, der dritte; die Freunde, von welchen sie fern auf dem Meere herumgetrieben werden, der vierte.

7.

Ueber Gerards Meynung, daß die Malerei auch das Erhabene ausdrücken könne, welches mit der Größe der Dimensionen verbunden ist.

Gerard *) glaubt, wider meine Meynung, daß die Malerei auch das Erhabene ausdrücken könne, welches mit der Größe der Dimensionen verbunden ist. Denn, sagt er, ob sie gleich diese Dimensionen nicht selbst beibehalten kann, so läßt sie ihnen doch ihre comparative Größe, und diese ist hinlänglich, das Erhabene hervorzubringen. — Er irrt sich: diese ist hinlänglich um nur zu erkennen zu geben, daß dergleichen comparative große Gegenstände in der Natur erhaben seyn müssen; aber nicht vermögend, die Empfindung selbst hervorzubringen, die sie in der Natur erwecken würden. Ein großer majestätischer Tempel, den ich unmöglich mit einem Blicke übersehen kann, wird eben dadurch erhaben, daß ich

*) On Taste. London 1759. S. 24.

meinen Blick darauf herumreisen lassen kann, daß ich überall, wo ich damit stille stehe, ähnliche Theile von der nämlichen Größe, Festigkeit und Einfalt bemerke. Aber eben dieser Tempel, auf den kleinen Raum einer Kupferblatte gebracht, hört auf erhaben zu seyn, das ist, meine Bewunderung zu erregen, eben deswegen, weil ich ihn auf einmal übersehen kann. Wenn ich mir ihn schon nach allen den gehörigen Dimensionen ausgeführt denke, so empfinde ich nur, daß ich mich alsdann verwundern würde, ihn so ausgeführt zu sehen, aber noch verwundere ich mich nicht. Zwar kann ich mich über seine Figur, über seine edle Einfalt verwundern; aber dieses ist eine Verwunderung, welche *aus dem Anschauen der Geschicklichkeit des Künstlers, nicht aber aus* dem Anschauen der Dimensionen entstehet.

S. Hagedorn S. 335. Von dem Erhabenen der Landschaften. Was er von dem Carnieße anführt, scheint nichts zu seyn und gerade gegen den Werth der Landschaften. Eben weil mehr mechanisches dabei ist, könnte er mehr davon schreiben.

Aber in den menschlichen Figuren kann der Künstler eine Art der Erhabenheit erreichen, wenn er gewisse Glieder über die Proportion vergrößert. S. was Hagedorn von dem Apollo Belvedere sagt und Gerard S. 147.

8.

Einige Bemerkungen aus den Observations sur l'Italie Tom. II. und Richardson's Traité de la Peinture Tom. I.

An dem Tage des H. Rochus (S. 30.) haben die Maler zu Venedig die öffentliche Ausſetzung ihrer Gemälde, dans la Scuola di S. Roch. Cette Scuola, l'une des premières de Venise, est remplie de susjets du N. T. de la main de Tintoret, de la plus grande force de ce Maître. Je suis singulièrement frappé de celui qui représent l'Annonciation, Le mur, qui ferme la chambre de la Vierge du coté de la campagne, s'écroule, et l'ange entre de plein vol par la brèche.

Dieſer Einfall iſt vortrefflich. Da der Maler das geiſtige Weſen des Engels nicht ausdrücken konnte, welches alle Körper, ohne ſie zu zerſtören, durchdringen kann, ſo drückt er ſeine Macht aus. Am Ende erweckt es auch die nämliche Idee, daß nämlich ein ſolches Weſen von nichts ausgeſchloſſen, von nichts abgehalten wird; es mag nun durch ſeine Geiſtigkeit oder durch ſeine Macht ſeyn.

Plinius lib. 35. cap. 37. vom Arellius: Flagitio insigni corrupit artem, Deas pingens ut Dilectarum imagines. Er portraitirte ſie, anſtatt ſie nach dem Ideale zu malen. Das

nämliche haben verschiedene neuere Maler mit der H. Jungfrau gethan, z. E. Carl Maratti, welcher das Vorbild dazu von seiner Frau nahm.

Es hat sogar große Maler gegeben, *) welche in ein einziges Gemälde die ganze Folge einer Geschichte zu bringen gesucht haben. Wie z. E. Titian selbst, die ganze Geschichte des verlornen Sohnes, von der Verlassung seines väterlichen Hauses bis zu seinem Elende. Richardson sagt, diese Ungereimtheit sey dem Fehler gleich, welchen schlechte dramatische Dichter begehen, wenn sie die Einheit der Zeit übertreten, und ganze Jahre ein einziges Stück dauern lassen.

Allein der Fehler des Malers ist unendlich ungereimter, als der Fehler des Dichters; denn

1) hat der Maler die Mittel nicht, welche der Dichter hat, unserer Einbildungskraft, in Ansehung der beleidigten Einheit der Zeit und des Orts, zu Hülfe zu kommen. Das Mittel der Perspective ist dazu nicht hinreichend.

2) Der Fehler des Dichters behält noch immer eine große Proportion mit der Wahrheit. Wenn wir in dem ersten Akte in Rom und in dem zweiten in Aegypten sind, so sind wir doch in diesen beiden Orten nur nach und nach: wenn der Held im ersten Akte heirathet, und im zweiten schon erwachsene Kinder hat,

*) Richardson Traité de la Peinture Tom. I. S. 43.

so bleibt doch noch immer zwischen beiden eine Zwischenzeit; anstatt daß bei dem Maler nothwendig alle verschiedene Orte in einen Ort, und alle verschiedene Zeiten in einen Zeitpunkt zusammen fließen, weil wir alles in ihm auf einmal übersehen.

3) Welches das vornehmste ist: weil in dem Gemälde die Einheit des Helden verloren geht. Denn da ich alles auf einmal darin übersehe, so sehe ich den Helden zugleich mehr, als einmal, welches einen höchst unnatürlichen Eindruck macht.

Raphael *) hat in einem von seinen Gemälden im Vatican, welches die wunderbare Befreiung des H. Petrus aus dem Gefängnisse vorstellet, ein dreifaches Licht angebracht. Das eine ist der Ausfluß von dem Engel, das zweite die Wirkung einer Fackel, und das dritte der Schein des Mondes. Diese drei Lichte haben jedes seine ihm eigenthümlich zukommenden Scheine und Widerscheine, und machen zusammen einen wunderbaren Effekt.

Diese Schönheit ist vermuthlich eine von denen, auf die Raphael von ungefähr gekommen ist. Als eine solche verdient sie alles Lob. Seine vornehmste Absicht war sie wohl nicht; und sie wird auch daher weder die erste noch die einzige Schönheit in seinem Stücke seyn.

---

*) S. 37.

Exempel,*) daß selbst Raphael und Hannibal Caraccio der Schrift in ihren Gemälden nicht ganz entbehren können. Zum Beweise, wie sehr sich die Malerei von allen Zusammensetzungen, die sie nicht durch sich selbst verständlich machen kann, zu hüten habe. Indeß ist es ohne Zweifel immer ein sehr großer Unterschied, wenn Raphael schreibt, und wenn es ein anderer thut. Ohne die Schrift wird man zwar die eigentliche Geschichte des Raphaels nicht verstehen, aber sein Gemälde wird doch noch immer ein als Gemälde eine vortreffliche Wirkung thun: anstatt daß die meisten andern Geschichtmaler blos das Verdienst haben, die Geschichte ausgedruckt zu haben.

Ich kann in der Notte del Correggio, in welchem sich alles Licht von dem gebornen Heilande ausbreitet, nicht mit Richardson**)einerlei Meynung seyn, daß der Maler deswegen den vollen Mond hätte weglassen sollen, weil er nicht leuchtet. Eben dieses Nichtleuchten ist hier ein sinnlicher Gedanke des Malers, der sich darauf gründet, daß das große Licht das kleine verdunkeln müsse. Dieser Gedanke ist mehr werth, als der kleine Anstoß, den das Auge dabei hat, welcher Anstoß noch dazu uns eben auf die Sache aufmerksam macht.

---

*) S. 89.
**) S. 97.

Was Richardſon S. 120 u. f. von der Vortrefflichkeit der Handzeichnungen ſagt, iſt ſehr dienlich, den Werth der Coloriſten zu beſtimmen. Wenn es wahr iſt, daß der Künſtler, wenn ihn die Schwierigkeiten der Färbung nicht zerſtreuen, mit aller Freiheit der Gedanken, gerade auf ſeinen Zweck gehen kann; wenn es wahr iſt, daß man in den Zeichnungen der beſten Maler einen Geiſt, ein Leben, eine Freiheit, eine Zärtlichkeit findet, die man in ihren Malereien vermißt; wenn es wahr iſt, daß die Feder und der Stift Dinge machen können, welche dem Pinſel zu machen unmöglich ſind; wenn es wahr iſt, daß der Pinſel mit einem einzigen liquido Dinge ausführen kann, die der, welcher mehrere Farben, beſonders in Oel, zu menagiren hat, nicht erreichen kann: ſo frage ich, ob wohl das bewundernswürdigſte Colorit uns für allen dieſen Verluſt ſchadlos halten kann? Ja, ich möchte fragen, ob es nicht zu wünſchen wäre, die Kunſt mit Oelfarben zu malen, möchte gar nicht ſeyn erfunden worden?

Iſt es wohl wahrſcheinlich, daß die Hoffnung, welche Richardſon *) äußert, dürfte erfüllet werden: daß ein Maler aufſtehen werde, welcher den Raphael überträfe, indem er den Contour der Alten mit dem beſten Colorit der Neuern verbände? Es iſt wahr, ich ſehe keine Unmöglichkeit, warum ſich dieſe bei-

*) S. 212.

den Stücke nicht sollten verbinden lassen, und warum eines das andere ausschließen müßte. Es ist aber eine andere Frage, ob ein menschliches Alter, ein menschlicher Fleiß hinreichend sind, diese Verbindung zur Vollkommenheit zu bringen. Was von den Handzeichnungen angemerkt worden, scheint diese Frage zu verneinen. Ist sie aber nicht anders zu verneinen; wird jeder Meister, je weiter er es in dem einen Theile gebracht hat, desto weiter in dem andern nothwendig zurückbleiben: so fragt sich nur noch, in welchem wir ihn vortrefflicher zu seyn wünschen werden? Wegen Vortrefflichkeit der Zeichnungen kommt S. 26: Sur l'art de critiquer en fait de Peinture, noch eine schöne Stelle vor.

IV.

Vom Alter der Oelmalerey

aus dem

Theophilus Presbyter.

1774.

Vorbericht

Ich theile nachfolgende Merkwürdigkeit, aus einem noch ungedruckten Werke des Theophilus Presbyter, in der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel, so vorläufig besonders darum mit, um zu erfahren, ob und wo sich etwa noch mehr Nachrichten von diesem Theophilus, oder Abschriften von diesem seinem Werke, finden möchten, als mir bisher bekannt werden wollen.

Ich irre mich sehr, oder es ist von der äußersten Schätzbarkeit. Denn es enthält nicht allein, zu Aufklärung der Geschichte der verschiedenen darin abgehandelten und berührten Künste, so viel wichtige und in ihrer Gattung einzige Dinge: sondern es dürfte vielleicht auch auf die Art und Weise selbst, wie diese Künste gegenwärtig geübt und betrieben werden, einen vortheilhaften Einfluß haben. Nämlich diesen, daß es Methoden und Handgriffe beschreibt, die entweder jetzt für verloren gehalten, und als solche bedauert werden; oder von denen es wohl noch zu untersuchen seyn möchte, ob sie wirklich alle durch offenbar bessere nur verdrängt, und solchergestalt gleichsam mit Wissen und Willen vergessen worden.

Etwas ähnliches ist uns, aus den ältern Zeiten ganz und gar nicht übrig geblieben; und das Einzige dahin einschlagende aus den mittlern Zeiten, welches Muratori (Antiquitat. Italic T. II. p. 366.) gerettet und bekannt gemacht hat, ist eine wahre Armseligkeit, die weder in Ansehung des Umfanges, noch in Betracht der Deutlichkeit und Zuverläßigkeit, mit der Schrift des Theophilus zu vergleichen stehet.

Mehr sage ich über diesen Punkt hier nicht: sondern komme zu meinem Vorhaben.

I.

Gelehrte und Künstler geben einmüthig vor, (a) daß die Oelmalerey eine neuere Erfindung sey, welche nicht eher, als in der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, in Ausübung gebracht worden.

Auch geben sie, fast eben so einmüthig vor, (b) daß man diese neuere Erfindung einem Niederländischen Maler, Namens Johann von Eyck, oder wie er nach dem Orte, wo er meistens lebte und arbeitete, genannt wird, Johann von Brügge, zu danken habe.

Und worauf gründet sich dieses Vorgeben? Was hat es für historische Beweise? Finden sich Zeugnisse zeitverwandter Schriftsteller? Oder hat der Erfinder selbst, auf seinen ersten Werken dieser Art, der Nachkommenschaft die Versicherung davon überliefert; so wie es die Erfinder der Druckerey zu thun, die Vorsicht gehabt? Und wo sind diese Werke, diese unwidersprechlichen Belege?

Auf alle diese Fragen weiß ich mir nichts zu antworten; so angelegen ich mir es auch seit geraumer Zeit seyn lassen, darauf antworten zu können. So viele der neuesten und gründlichsten Schriftsteller das Nämliche versichern, so viele weisen mich

alle, von einem Gewährsmanne zu dem andern, auf den einzigen Vasari zurück.

Aber Vasari schrieb anderthalbhundert Jahre nach Johann von Eyck; (c) und unter die vielen und mancherlei Dinge, die er, aus einer bloßen unsichern mündlichen Ueberlieferung, mit solcher Zuversicht hinschrieb, als ob er selbst bei der Verhandlung derselben gegenwärtig gewesen wäre, könnte auch wohl dieses, von Erfindung der Oelfarben, mit gehören. Wenigstens ist es gewiß, daß man dem Vasari lediglich auf sein Wort glauben muß; ja, ob er schon die Gemälde namhaft macht, welche die ersten in Oel gewesen seyn sollen, so sagt er doch weder, woran diese Gemälde für das, wofür er sie ausgiebt, zu erkennen gewesen, noch auch, daß er sie selbst gesehen und untersucht, und ältere Gemälde gegen sie geprüft habe.

Freilich ist es kaum glaublich, daß Vasari schlechterdings der erste seyn solle, welcher das, wovon die Rede ist, geschrieben oder drucken lassen. Es mag wohl ältere Auctoritäten geben oder gegeben haben. Ich sage nur, daß er sie nicht anführet; daß ich sie auch sonst nirgends angeführet finde.

Sogar Karl van Mander, der erste, welcher sich nach dem Vasari um die Geschichte der Malerei verdient gemacht hat, sagt, was er von der Sache sagt, fast alles nur dem Vasari nach. Denn ob er schon, als ein Niederländer, den Quellen viel näher müßte gewesen seyn, so hat er doch, außer der Nachweisung einiger mehrern Eyckschen

Gemälde

Gemälde, nichts eigenes als eine einzige Kleinigkeit, die noch dazu so wenig geschickt ist, eine nähere Bestätigung abzugeben, daß sie vielmehr einen sehr gegründeten Argwohn erwecket. Er bringt nämlich die Grabschrift des Johann von Eyck bey, welche sich in einer Kirche zu Brügge befinden soll: und so sehr in dieser Grabschrift Johann als ein großer und außerordentlicher Maler gerühmt wird, so gänzlich wird gleichwohl darin von dem eigentlichen Verdienste geschwiegen, welches er um die neuere Malerey haben soll (d).

Dem Antonello von Messina, welcher das Geheimniß der Oelfarben von ihm soll gelernt, und zuerst nach Italien gebracht haben, hat man in seiner Grabschrift dieses kleinere Verdienst nicht vergessen, sehr hoch anzurechnen. Und man sollte in der Grabschrift des wahren Erfinders von dem weit größeren geschwiegen haben (e)?

Hierzu kömmt, daß in der Erzählung selbst, welche Vasari und van Mander von den Umständen machen, wie Johann von Eyck auf seine Erfindung gekommen sey, und wie und wenn sie sich weiter verbreitet habe, sehr unwahrscheinliche Dinge mit unterlaufen.

Zum Exempel: aus Verdruß, weil ihm eines von seinen Gemälden, das er in Wasserfarben und auf Holz ausgeführet hatte, als er es an der Sonne trocknen wollen, von der allzugroßen Hitze geborsten sey; aus bitterm Verdruß hierüber sey er auf Mittel bedacht gewesen, die Sonne inskünftige

zum Trocknen zu entbehren, und so habe er die Oelfarben erfunden. (f) Dieses lautet ohngefähr, als ob ich erzählte: „jemand versengte sich am Ofen „ein schönes Kleid, und um nicht wieder so unvor„sichtig zu seyn, entschloß er sich, den Ofen aus „der Stube zu schaffen, und erfand den Kamin." Das natürlichere wäre ja wohl gewesen, wenn Johann von Eyck ein andermal die Stücke seiner hölzernen Tafel besser zusammengefügt, und sie weniger unmittelbar einer allzustarken Sonnenhitze ausgesetzet hätte. Auch weiß ich zuverläßig, daß man längst vor ihm sehr wohl verstand, die hölzernen Tafeln der Gemälde vor aller solcher Gefahr des Werfens und Berstens auf das unfehlbarste zu sichern. Das Unglück also, welches ihm widerfahren seyn soll, hat ihm nicht leicht widerfahren können; und wenn es ihm aus Nachläßigkeit einmal widerfahren wäre: war das eine von den Gelegenheiten, in welchen sich der Verstand zu neuen Erfindungen anstrenget?

Ferner: das Geheimniß der Oelfarben soll lange Zeit bey dem Erfinder und seinen Freunden ganz allein geblieben seyn, ohne daß auswärtige Künstler hätten dahinter kommen können; bis endlich Antonello von Messina aus Italien nach Flandern zu reisen sich entschlossen, und es dem Johann von Eyck freundschaftlich abzulocken gewußt habe. Wer Augen und Nase hat, wird sich das schwerlich bereden lassen. Denn beyde überzeugen ihn, daß die Oelfarben zu denjenigen Erfindungen gehört haben müssen, welche gemacht zu haben, und sie bey der ersten Ausübung der ganzen Welt mitzutheilen, einerley gewesen. (g) Besonders in erst vollendeten

Werken verräth sich das Oel, auch unter der Glasur eines van der Werft, so deutlich, daß kunstverwandte Betrachter gewiß nicht viel vergebliche Versuche darum würden verloren haben. Und wollte man auch dieses in Abrede seyn; wollte man annehmen, daß Johann von Eyck, um sein Geheimniß zu verbergen, wohl ein zweytes Geheimniß könne gehabt haben: so entsteht daraus eine Frage, auf die noch weit schwerer zu antworten seyn dürfte. Nämlich; konnte man es seinen Gemälden, als sie neu waren, schlechterdings nicht ansehen, daß sie mit Oel gemalt seyn müßten: wie konnte man es denn eben diesen Gemälden hundert Jahre später ansehen? Gewiß mußte man es ihnen auch dann nicht ansehen können; und es war bloße Sage, auf welche Vasari sie für die ersten Oelgemälde ausgab.

Doch bin ich weit entfernt, auf diese Bedenklichkeiten allein, oder wohl gar aus dem leidigen Vorurtheile, daß es sich schwer begreifen lasse, wie die Alten, die in den Künsten so viele besondere Erfahrungen angestellt, nicht auch auf die so leichte Mischung der Farben mit Oel sollten gefallen seyn: ich bin, sage ich, weit entfernt, aus dergleichen Vernünfteleyen den Neuern eine Erfindung abstreiten zu wollen, die ihre Malerey so weit über alles erhoben hat, was wir uns von den Werken der alten Maler zu denken belieben. Denn ich weiß sehr wohl, daß alle neuere Erfindungen auf diese Art verdächtig zu machen sind. Auf viele geräth man auf einem Wege, auf welchem man gerade nicht

darauf gerathen sollte; und vielleicht von allen läßt sich mehr oder weniger zeigen, daß irgend einmal irgend jemand sehr nahe dabey gewesen seyn müsse. Von einer, sie sey, welche es wolle, beweisen, daß sie vorlängst hätte gemacht seyn können oder sollen, ist nichts als Chicane; man muß unwidersprechlich beweisen, daß sie wirklich gemacht gewesen, oder schweigen.

Und hieraus wird man leicht abnehmen, was ich mir selbst zu thun auferlege, und zu thun getraue, indem ich dem Johann von Eyck die Erfindung, weswegen sein Name länger als zweyhundert Jahre mit so vielem Ruhme genennet worden, gänzlich absprechе, und behaupte, daß die Oelmalerey nichts weniger, als eine so neue Erfindung ist, sondern so manche Jahrhunderte zuvor schon bekannnt gewesen, daß mich die Vermuthung sehr erlaubt dünket, sie werde auch noch früher bekannt gewesen seyn.

Meine Beweise sind klare, deutliche, unverdächtige, unwidersprechliche Stellen aus einem noch ungedruckten Werke des Theophilus Presbyter.

II.

Aber wer ist dieser Theophilus? Und was ist dieses für ein noch ungedrucktes Werk von ihm?

Es ist eben derselbe Mönch, oder wie er sich selbst nennt, Presbyter, dieses Namens, aus der mittlern Zeit; es ist dessen nämliches lateinisches Werk, welches Feller unter den Handschriften der

Pauliner Bibliothek zu Leipzig fand, und als eine der ersten Kostbarkeiten dieser Bibliothek in seinem Verzeichniße von 1685, unter dem Titel, de coloribus et de arte colorandi vitra, anzeigte (h).

Es ist das nämliche Werk, welches einer von den Verfassern der Actor. Erudit. einige Jahre darauf, bey Gelegenheit des Ciampini, etwas näher bekannt machte, um damit zu beweisen, daß Antonio Neri nicht der erste sey, welcher von der Glasmacherkunst geschrieben habe (i).

Es wird vermuthlich eben der Schriftsteller, und eben das Werk seyn, welches aus der Bibliothek des Abts Bigot in die Königliche Bibliothek zu Paris gekommen, wo es gegenwärtig die 6741ste Handschrift ist, und den Titel führet: Theophili liber de omni scientia picturae artis (k).

Bey den neuerern Litteratoren finde ich dieses Theophilus und seines Werks nicht gedacht; selbst beym Fabricius nicht. Wohl aber bey den ältern.

Gesner brachte bey, daß einer, Namens Theophilus, ein sehr schönes Werk von der Glasmacherkunst, de vitrificatoria, geschrieben habe; und berief sich desfalls auf den Hrn. Corn. Agrippa (l).

Simler fügte hinzu, daß solches Werk aus drey Büchern bestehe, deren erstes von Mischung der Farben, das zweyte von der Glaskunst, und das dritte von der Kunst in Metall zu gießen,

handele: wobey er zugleich anzeigte, daß sich Handschriften davon, eine auf Pergament beym George Agricola, und eine zweyte in dem Kloster Alten-Zelle befunden, dessen Bibliothek nach Leipzig gekommen sey. Eine andere Schrift des nämlichen Verfassers, sagt er noch, werde in dem bekannten alten Werke Lumen animae angeführt. (m)

Und so weit kannte ich unsern Theophilus und sein Werk seit geraumer Zeit, und hatte noch kürzlich, da mich die alten gemalten Fensterscheiben zu Hirschau beschäftigten, mehr als einen Anlaß gehabt, bey mir zu wünschen, daß ein Buch so seltenen Inhalts endlich einmal aus dem Staube gezogen werden möchte: als ich unvermuthet so glücklich war, eine sehr schöne und sehr alte Handschrift davon auch in unserer Bibliothek zu finden.

Eine umständliche Beschreibung derselben, und eine genaue Anzeige des Inhalts, ist zu gegenwärtiger Absicht nicht nöthig. Ich ertheile sie an einem andern Orte, und schränke mich hier blos auf den einzigen nothwendigen Punkt ein: auf die nähere Bestimmung des eigentlichen Alters meines Schriftstellers, von dem ich nur noch ohne allen Beweis einfließen lassen, daß er zu der mittlern Zeit gehöre.

Daß Cornelius Agrippa ihn anführet, will noch nicht viel sagen. Agrippa ist hundert Jahre jünger, als Johann von Eyck: und folglich könnte auch Theophilus nach diesem gelebt und geschrieben haben.

Etwas älter würde ihn dieses machen, daß ihn

auch das Lumen animae anführe: wenn es schlechterdings unwidersprechlich wäre, daß es ihn anführet, (n) und der darin vorkommende Theophilus nicht eben sowohl ein anderer, als unser Theophilus, seyn könnte.

Was also keine Zeugen für ihn aussagen können, müssen wir von ihm selbst zu erfahren, oder aus der äußern Beschaffenheit der vorhandenen Handschriften zu folgern suchen.

Auf diese nun aber darf man nur einen Blick fallen lassen, und die Sache ist so weit entschieden, daß, wenn es wahr ist, daß in ihnen der Oelmalerey auf eine unwidersprechliche Art gedacht wird, nicht weiter daran zu denken stehet, die Erfindung derselben einem Künstler des fünfzehnten Jahrhunderts zuzuschreiben.

Denn schon die jüngere, welche die Pauliner Bibliothek zu Leipzig aufbewahret, ist, wo nicht aus dem dreyzehnten, doch sicherlich aus dem vierzehnten Jahrhunderte. (o)

Die unsrige hingegen ist weit älter, und man darf nur wenig sich auf dergleichen Dinge verstehen, um ihr ohne Bedenken ein Alter von sieben bis acht hundert Jahren zu geben. Sie hat alle Merkmale welche der schwierigste Kenner von Handschriften des zehnten oder eilften Jahrhunderts nur immer verlangen kann. (p)

In dem Werke selbst hat der Verfasser zwar nichts einfließen lassen, was die Zeit, in der er gelebt, ausdrücklich bestimme. Aber doch ist auch alles

und jedes, was nur einigermaßen sich dahin ziehen läßt, so wenig dem angegebenen Alter unsrer Handschrift zuwider, daß es vielmehr einzig und allein von einem Klosterbruder des neunten Jahrhunderts herkommen zu können scheinet; als in welchem die Mönche sich noch so gern mit nützlichen Handarbeiten beschäftigten, und alles selbst anzugeben und zu machen verstanden, was an und in ihren Gebäuden Nothdurft und Zierde erforderten.

Daß Theophilus ein Deutscher gewesen, davon schmeichle ich mir, nicht undeutliche Spuren bemerkt zu haben. Da ich mich also auch unter den Deutschen seines Schlages, und im neunten Jahrhunderte, nach ihm umsahe; so mußte ja wohl Tutilo zu St. Gallen meine Aufmerksamkeit vornehmlich auf sich ziehen.

Und wie, wenn eben dieser Tutilo unser Theophilus wäre (q)? Wenigstens bedeuten Tutilo und Theophilus völlig das nämliche; Tutilo ist nichts als das deutsche Theophilus; oder Theophilus nichts, als das Griechische Tutilo.

III.

Doch es sey mit dieser Vermuthung, wie es wolle. Die Sache kömmt nicht darauf an, daß ein unbekannter Schriftsteller, den ich für den Tutilo des neunten Jahrhunderts halte, der Oelmalerey gedenkt, sondern daß ihrer in einer Handschrift gedacht wird, die schlechterdings wenigstens aus dem eilften Jahrhunderte seyn muß; mag diese Handschrift doch zum Urheber haben, wen sie will.

Aber warum sage ich, daß der Oelmalerey darin gedacht wird? Die Oelmalerey wird darin gelehrt; bis auf die Bereitung des Oeles selbst gelehrt. In dem ersten Buche nämlich, welches ganz von der Malerey, und von verschiedenen Farben, Firnissen und Leimen handelt; und woraus ich nunmehr hieher gehörige Stellen nur treulich mitzutheilen brauche.

Die erste also sey das 18te Kapitel, dessen bloße Aufschrift, von Rothanstreichung der Thüren und dem Leinöle, schon mehr vermuthen läßt, als man in einem so alten Tröster, dem gemeinen Wahne nach, suchen sollte.

Cap. XVIII. De rubicandis ostiis, et de oleo lini.

Si autem volueris ostia rubricara, tolle oleum lini, quod hoc modo compones. Accipe semen lini et exsica illud in sartagine super ignem sine aqua. Deinde mitte in mortarium et contunde illud pila, donec tenuissimus puluis fiat, rursusque mittens illud in sartaginem, et infundens modicum aquae, sic calefacies fortiter. Postea inuolue illud in pannum nouum, et pone in pressatorium, in quo solet oleum olivae, vel nucum, vel papaueris exprimi vt eodem modo etiam istud exprimatur. Cum hoc oleo tere minium siue cenobrium super lapidem sine aqua, et cum pincello linies super ostia vel tabulas, quas rubricare volueris, et ad solem siccabis. Deinde iterum linies et rursum siccabis.

Aber, wird man vielleicht sagen, ist anstreichen denn malen? Wenn man in ältern Zeiten auch verstand, einige gröbere Farben mit Leinöl aufzulösen und abzureiben, um Thüren und ander Holzwerk damit zu überziehen: wußte man es darum auch mit allen Farben zu thun? pflegte man darum auch dergleichen in Oel aufgelöfete und abgeriebene Farben zu eigentlichen Gemälden anzuwenden? — Sehr wohl! Wenn dieses wirklich ein Einwurf seyn soll: so wird er doch wohl durch folgendes Kapitel wegfallen?

Cap. XXIII. De coloribus *oleo et gummi* terendis.

Omnia genera colorum eodem genere olei teri et poni possunt in opere ligneo, in his tantum rebus, quae sole sinccari possunt, quia quotiescunque unum colorem imposueris, alterum ei superponere non potes, nisi prior exsiccetur, quod in imaginibus diuturnum et taediosum nimis est. Si autem volueris opus tuum festinare, sume gummi, quod exit de arbore ceraso siue pruno, et concidens illud minutatim, pone in vas fictile, et aquam abundanter infunde, et pone ad solem, siue super carbones in hieme donec gummi liquefiat, et lingno rotundo diligenter commisce. Deinde cola per pannum, et inde tere colores et impone. Omnes colores et mixturae eorum hoc gummi teri et poni possunt, praeter minium, et cerosam (*cerussam*)

et carmin, qui cum claro ovi terendi et ponendi sunt. —

Hier denn wäre sie doch wenigstens die eigentliche Oelmalerey, in ihrem ganzen Umfange: Omnia genera colorum eodem genere olei teri et poni possunt. Oder, wie es zu Anfange des folgenden Kapitels eben so allgemein und ausdrücklich lautet: omnes colores siue oleo, siue Gummi tritos in ligno ter debes ponere. Die Farben mit Gummiwasser anzumachen, oder sie mit Oel abzureiben: eines war den Künstlern damaliger Zeit eben so bekannt, wie das andere. Sie malten mit Oelfarben eben so gut, wie mit Wasserfarben: nur daß sie die Oelfarben nicht überall brauchten, sed in his tantum rebus, quae sole siccari possunt; nur daß sie mit den Oelfarben nicht so geschwind zu arbeiten verstanden, weil die Oelfarben ihnen zu langsam trockneten, ehe sie eine andere darauf setzen konnten, quod in imaginibus diuturnum et taediosum nimis est.

Allein, finden sich diese Schwierigkeiten bey der Oelmalerey zum Theil nicht noch? Und wenn diese Schwierigkeiten Ursache waren, daß sich die ältern Maler ihrer weniger und seltener bedienten, darf man ihnen darum die ganze Kenntniß derselben absprechen?

Auch werden sie sich ihrer schwerlich so gar wenig und so gar selten bedienet haben, daß sie endlich ganz könnte verloren gegangen, und verloren geblieben seyn, bis sie etwa Johann von Eyck auf's

neue erfunden hätte. Denn ich sehe, daß sie eine Art von Malerey hatten, zu welcher sie nur Oelfarben brauchen konnten; wenigstens wird bey dem Theophilus nur der Oelfarben zu diesem Behufe erwähnet.

Cap. XXV. De pictura translucida.

Fit etiam pictura in ligno, quae dicitur translucida, et apud quosdam vocatur aureola, quam hoc modo compones. Tolle petulam stagni (*stanni*) non linitam glutine, nec coloratam glutine vel croco, sed ita simplicem et diligenter politam, et *inde* cooperies locum, quem ita pingere volueris. Deinde tere colores imponendos diligentissime oleo lini, ac valde tenues trahe eos cum pincello, sicque permitte siccari.

Ich glaube nicht, daß sie ganze Gemälde auf diese Weise ausführten. Wenn es denn aber nur einzelne Stellen waren, welche sie so behandelten; und wenn die petula stanni, (r) die den durchscheinenden Grund gab, keine andere als Oelfarben annahm: so hatten sie ja wohl selbst bey ihren Wassergemälden noch Gelegenheit, der Oelfarben nicht ganz zu vergessen.

IV.

Es würde sehr überflüßig seyn, mehrere Zeugnisse für das Alter der Oelfarben aus unsrer Handschrift

anzuführen. Ein einziges, in welchem die Oelfarben auch nur beyläufig genannt wären, würde meine Behauptung hinlänglich erhärten: und zwanzig wenn sie auch noch ausdrücklicher wären, als die drey angeführten, würden nicht mehr Kraft haben, als das einzige.

Anstatt dessen erlaube man mir vielmehr, ein zweytes Exempel daraus hier einzuschalten, wie geneigt man gewesen, neuerern Malern, nach dem Cimabue, Erfindungen beyzulegen, die längst vor ihnen gemacht waren.

Vasari sagt vom Margaritone: Egli fu il primo, che considerasse quello, che bisogna fare quando si lauora in tauole di legno, perche stiano ferme nelle commettiture, e non mostrino, aprendosi poi, che sono depinte, fessure o squarti, havendo egli usato di mettere sempre sopra le tauole, per tutto una tela di panno lino, apicata con forte colla, fatta con ritagli die carta pecora, et bollita al fuoco: e poi sopra detta tella dato die gesso, come in molte sue tauole, et d'altri si vede. Lavorò ancora sopra il gesso stemperato con la medesina colla, fregi, e diademe di rilieuo, et altri ornamenti tondi. E fu egli inuentore del modo di dare di Bolo, e metterui sopra l'oro in foglie e brunirlo. Le quali tutte cose non essendo mai prima state vedute, si veggiono in molte opere sue. — (s)

Wer? Margaritone, der gegen das Ende des dreyzehnten Jahrhunderts lebte, sollte zuerst

dieſe Vorſicht ausgeklügelt haben? Er ſollte es erdacht haben, über die hölzernen Tafeln, auf welche gemalt wurde, um ſie vor allem Werfen und Berſten zu verſichern, eine Leinewand zu leimen, und dieſe mit Gips zu gründen? Kaum würde das glaublich ſeyn, wenn die Malerey überhaupt erſt im dreyzehnten Jahrhunderte wäre erfunden worden. Ich habe auch ſchon oben (S. 49.) zu verſtehen gegeben, daß ich das Gegentheil zuverläßig wiſſe; und man wird leicht errathen, woher? Ebenfalls aus unſerm Theophilus, in deſſen folgendem Kapitel das ganze Verfahren des Margaritone, aber gewiß nicht *nach* dem Margaritone, *auf das deutlichſte und umſtändlichſte beſchrieben wird.*

Cap. XVII. De tabulis altarium et ostiorum et de glutine casei.

Tabulae altarium sive ostiorum primum particulatim diligenter conjungantur junctorio instrumento, quo utuntur doliarii sive tonnarii, deinde componantur glutine casei, quod hoc modo fit. Caseus mollis minutatim incidatur et aqua calida in mortario cum pila tam diu lavetur, donec aqua multoties infusa pura inde exeat. Deinde idem caseus attenuatus manu, mittatur in frigidam aquam, donec indurescat. Post haec teratur minutissime super ligneam tabulam aequalem cum altero ligno, sicque rursum mittatur in mortarium et cum pila diligenter tundatur, addita aqua cum viva calce mixta, donec sic

spissum fiat, ut sunt feces. Hoc glutine tabulae compaginatae, postquam siccantur, ita sibi inhaerent, ut nec humore nec calore disjungi possint. Postmodum aequari debent planatorio ferro, quod curvum et interius acutum habet duo manubria, ut cum utraque manu trahatur, unde raduntur tabulae, ostia et scuta, donec omnino fiant plana. Inde cooperiantur corio crudo equi, sive asini, sive bovis, quod aqua madefactum, mox ut pili erasi fuerint, aqua aliquantulum extorqueatur, et ita humidum cum glutine casei superponatur. Quo diligenter exsiccato, tolle incisuras ejusdem corii similiter exsiccatas et particulatim incide, et accipiens cornua cervi minutatim confracta malleo ferrarii super incudem, compone in ollam novam donec sit dimidia, et imple eam aqua, sicque adhibe ignem, donec excoquatur tertia pars aquae, sic tamen ut non bulliat, et ita probabis: fac digitos tuos humidos eadem aqua, et cum refrigerati fuerint, si sibi adhaerent, bonum est gluten; sin autem, tamdiu coque, donec sibi adhaereant. Deinde effunde ipsum gluten in vas mundum, et rursum imple ollam aqua et coque sicut prius, sicque facias usque quater. Posthaec tolle gypsum more calcis combustum, sive cretam, qua pelles dealbantur, et tere diligenter super lapidem cum aqua, deinde mitte in vas testeum et infundens gluten corii pone super carbones, ita ut gluten liquefiat, sicque linies cum pin-

cello super ipsum corium tenuissime; ac deinde, cum siccum fuerit, linies aliquantulum spissius; et si opus fuerit, linies tertio. Cumque omnino siccum fuerit, tolle herbam, quae appellatur asperella, quae crescit in similitudinem junci et est nodosa, quam cum in aestate collegeris, siccabis in sole, et ex ea fricabis ipsam dealbaturam, donec omnino plana et lucida fiat.

Offenbar iſt hier ſchon alles, was Vaſari dem Margaritone, in Anſehung des verſicherten Grundes, als Erfindung anrechnet; und alles ſchon weit beſſer. Denn die Erfindung des Margaritone ſoll doch wohl nicht darin beſtanden haben, daß er bloſe Leinewand nahm, wozu die ältern Künſtler Häute brauchten (t)? Auch doch wohl nicht darin, daß er ſeine Leinewand mit einem bloßen Leime aus Pergamentſchnitzen aufklebte; anſtatt daß jene ihre Häute mit einer Maſſe befeſtigten, welche ſich weder durch Wärme, noch durch Feuchtigkeit wieder auflöſete (u)?

Und daß man ja nicht glaube, daß alſo Margaritone doch wenigſtens werde erfunden haben, das Gold in Blättern aufzutragen und zu brunieren. Auch das hat er nicht erfunden; wie ich aus einem andern Kapitel des Theophilus zeigen könnte, wenn ich mich gegenwärtig dabey aufhalten wollte.

V.

Ich ſchließe und kehre zu dem Manne zurück, der

der nunmehr nothwendig von seinem bisherigen Ruhme so vieles verlieret.

Aber auch alles? Wenn Johann von Eyck die Oelmalerey nicht erfunden hat, sollte er sich nicht wenigstens etwa so besonders darum verdient gemacht haben, daß man dieses Verdienst der ersten Erfindung gleich schätzen, und endlich gar damit vermengen können?

Ich bin sehr geneigt, dergleichen zu glauben. Denn selten ist ein besonderer Ruhm ganz ohne Grund; und unsere Handschrift selbst gibt mir Anlaß, die strenge Gerechtigkeit mit dieser Billigkeit zu mildern.

Die Oelfarben der alten Künstler, haben wir oben aus dem 23sten Kapitel gesehen, trockneten sehr schwer; welches ihnen die Arbeit damit langweilig und ekelhaft machte. Aus den zusammengenommenen Stellen des Theophilus scheinet auch zu erhellen, daß sie sich nur des Leinöls bedienten: wenigstens nennet Theophilus überall nur das Leinöl; und ob er schon das Nußöl und Mohnöl kannte, so sagt er doch nirgends, daß man sich der letztern eben sowohl als des erstern bedienen könne.

Nun aber ist unter allen diesen Oelen das Leinöl nicht allein das schmutzigste und schlechteste, sondern auch gerade das, welches am schwersten trocknet; so daß man dasselbe itzt noch kaum zum Gründen gebrauchet. Wie also, wenn Johann von Eyck das reinlichere und leichter trocknende Nußöl oder

Mohnöl, anstatt des Leinöls, zuerst gebraucht hätte? Wie wenn er erfunden und gelehrt hätte, es nur irgend etwas zu versetzen, welches das Trocknen noch mehr beförderte? Mit Vitriol, oder Spickl, oder Firniß, oder was sonst zu dieser Absicht dienliches jemals erdacht worden.

Sonach hätte er zwar nur gelehrt, mit den Oelfarben geschwinder zu arbeiten: aber das allein fehlte auch nur, um die Oelmalerey in Aufnehmen zu bringen. Da man mit den Oelfarben nun geschwinder malen konnte: so malte man auch öfter damit; und je öfter man damit malte, desto deutlicher erkannte man die mancherley Vorzüge derselben, um welche man in der Folge die Wassermalerey eben so sehr vernachläßigte, als man, vor dieser Verbesserung, bey der geläufigern Wassermalerey, die Oelmalerey nur immer vernachläßiget haben konnte.

Dieses angenommen, würde es denn begreiflich, wie, nach der Erzählung des Vasari, Johann von Eyck auf seine Erfindung, bey Gelegenheit eines ihm in der Sonnenhitze verunglückten Gemäldes, habe fallen können. Weder ein bloses, noch ein mit Firniß überzogenes Wassergemälde hatte er nöthig, einer starken Sonnenhitze lange auszustellen. Oder wenn er es nöthig hatte: so hatte er es nur wegen des Oeles nöthig, woraus der Firniß zum Theil bestand (x). Und hatte er es nur deswegen nöthig: so konnte er unmöglich auf den Einfall gerathen, sogar die Farben mit Oel abzureiben. Wahrscheinlich trocknete er also schon dergleichen Farben an der Sonne, und der Unfall, der ihm be-

gegnete, brachte ihn nur darauf, seine Oelfarben mit etwas zu versetzen, um der gefährlichen Sonne weniger zu bedürfen.

Dieses angenommen, könnte es denn auch gar wohl möglich seyn, daß Johann von Eyck an seiner Erfindung verschiedene Jahre ein ihm eigenes Geheimniß gehabt hätte. Denn seine Erfindung bestand nicht in dem Gebrauche des Oels, welchen man ihm sogleich würde abgesehen haben: sondern sie bestand in dem Gebrauche eines Mittels, das man ihm so leicht nicht absehen konnte.

Dieses angenommen, würden sich endlich auch die Ansprüche vergleichen lassen, welche auf die Ehre, die Oelfarben, wo nicht erfunden, doch eben so früh, oder wohl noch früher, als Johann von Eyck, gebraucht zu haben, für andere neuere Künstler gemacht werden (y). Sie alle können, ungefähr um eben dieselbe Zeit, gar wohl in Oel gemalt haben. Aber von ihnen allen hat keiner die Oelmalerey erfunden.

Anmerkungen.

Um den Leser weder durch Anführungen, noch durch Nebendinge zu unterbrechen, habe ich diese Anmerkungen hinten nachfolgen zu lassen, für gut befunden. Sie dienen auch überhaupt weniger für den, der sich blos von der Sache unterrichten will, als für den, der sich einer eigenen Prüfung derselben unterziehen wollte.

(a)

— — geben einmüthig vor.] Denn ich kenne nur zwey Männer, die sich von dieser Einmüthigkeit einigermaßen ausschließen, indem sie das Alterthum der Oelmalerey zwar nicht ausdrücklich behaupten, die Neuheit derselben zwar nicht ausdrücklich leugnen, aber doch auch jenes eben so wenig schlechterdings leugnen, als diese schlechterdings behaupten möchten. Sie stehen nur an; sie halten ihre Stimme nur zurück. Und diese zwey Männer sind — ich zweifle, ob sie beyde noch jemals zusammen genannt worden; ich zweifle, ob man sie bey einem andern Anlasse sobald wieder zusammen nennen dürfte — unser Litterator Jakob Franz Reimmann, und der Graf von Caylus.

Reimmann, bereits im Jahre 1709, in seiner Litterär-Historie der Deutschen, einem Werke, das wenigstens aus sehr gelehrten Fragen be-

stehet, wenn auch schon die Antworten nicht immer sehr gelehrt seyn sollten, (Theil II. S. 287.) ertheilte auf die Frage: Wer hat die Kunst die Oelfarben zu bereiten, und mit denselben auf Leinwand zu malen zuerst erfunden? in dem ihm eigenen pedantisch galanten Stile, folgende Antwort: „Das sollen nach „dem Bericht des Autoris der Baumeister-Academie „in der Durchl. Welt Cap. I. discursu 3. p. 65. „der Johannes und Hubertus van Eyck, Gebrüder aus Flandern, um das Jahr Christi, 1410 „zum erstenmal erfunden haben, welches ich aber „dem geneigten Leser zur reifen Untersuchung, und „dem Urheber dieser Meynung zu seiner Verantwortung und deutlichen Erklärung überlassen will. „Denn ich vor mein particulier gestehe ganz gern: „daß ich hierbey noch ein Haufen Scrupel habe, „darin ich mich bis dato noch nicht finden kann. „Und will ich wündschen, daß entweder der Herr „Autor oder sonst ein curieuser Kopf sich an diese particulam historiae graphices machen, und „dieselbe etwas deutlich und gründlich untersuchen „möchte." Nun will ich dem guten Manne hier nicht aufmutzen, daß er zwey ganz verschiedene Fragen, „wer zuerst die Oelfarben gebraucht? und wer „zuerst auf Leinwand gemalt habe?" in eine geworfen, und geglaubt, daß er auf diese doppelte Frage mit einer und eben derselben Antwort abkommen könne. Auch will ich ihm nicht einmal aufrücken, das er als ein gründlicher Litterator, der er seyn wollte, und zum Theil auch wirklich war, doch wohl aus einer bessern Quelle müßte geschöpft haben, als aus der eröffneten Ritter-

akademie. Denn dieſe, auf deren erſter Ausgabe von 1700 etwas von Durchlauchtiger Welt ſtehet, meynet er; und ob er ſchon, in einer Note, auch noch den Lanſius, in ſeiner Rede pro Germania, und aus dieſer den Atlas des Mercators anführet: ſo ſind auch dieſes doch nur ſehr armſelige Bächlein. Ich will ihm, ſage ich, ſelbſt dieſes nicht aufrücken, weil wirklich der Schriftſteller, der in dieſer Sache Quelle iſt, doch ebenfalls nur kaum den Namen Quelle verdient. Aber vergeben kann ich es ihm nicht, daß er von dem Haufen Skrupel, den er dabey noch zu haben verſichert, auch nicht einen einzigen mittheilet. Er war allerdings ein *Mann von vieler Beleſenheit*, und konnte leicht in dieſer oder jener alten Schwarte etwas von Erheblichkeit gefunden haben. Nur will ich doch nicht glauben, daß er ſich unter andern auch auf eine Stelle des Seneca werde haben berufen wollen, mit welcher er mich eine Stunde ſo zum Beſten gehabt hat, daß ich nicht umhin kann, es hier anzumerken, weil er leicht auch andere damit irren könnte. In dem erſten Theile ſeines angeführten Werkes nämlich, (S. 136.) wo er von dem Zuſtande der Malerey in der mittlern Zeit redet, ſagt er: „Die „Mönche hatten damals in ihren Klöſtern eine ge„wiſſe artem graphicam, die itzo zu unſerer Zeit „verloren gegangen. Nähmlich, ſie nahmen dünne „Gold-Blech (vielleicht ut commonstrarent „Senecae non tantum ex oleo et luto constare hanc scientiam) und machten dieſelbe auf „das Pergamen feſt.“ Der Ort, wo Seneca dieſes von der Malerey ſoll geſagt haben, wird nicht

angeführet; aber es schien mir gar wohl in dem Geiste des Seneca zu seyn. Und dieser Ort sollte noch von sonst niemanden seyn bemerkt worden? sollte noch von niemanden auf die Oelmalerey seyn angewendet worden? die doch so offenbar darin liegt? Denn wenn Seneca sagt, daß die Malerey oleo tantum et luto bestehe, was kann er unter lutum anders, als die Erdfarben meynen, deren sie sich größtentheils bedienet? und unter oleum anders, als das Oel, womit diese Erdfarben zu ihrem Gebrauche tüchtig gemacht werden? Dieses bewog mich, die Stelle bey dem Seneca selbst zu lesen, die ich auch gar bald, in dem bekannten, 88sten Briefe von dem Werthe der freyen Künste, fand: fand, und die Täuschung mit Lachen und Unwillen erkannte. Nicht von der Malerey, sondern von der Ringekunst, aus Ursachen, die jedermann weiß, sagt Seneca, daß sie aus nichts, als Staub und Oel bestehe. Hier sind seine Worte: Non enim adducor, ut in numerum liberalium artium pictores recipiam, non magis quam statuarios, aut marmorarios, aut ceteros, luxuriae ministros Aeque luctatores, et totam oleo ac luto constantem scientiam expello ex his studiis liberalibus; aut et unguentarios recipiam et cocos u. s. w. Auch dieses ist ein Exempel, daß man sich der Worte eines Alten nicht anders, als von ebenderselben Sache bedienen sollte, von welcher sie der Alte gebraucht hat. Mit den Alten anwendungsweise reden, gibt zu lauter Verwirrungen Anlaß.

Es mögen denn aber auch Reimmanns

Scrupel bestanden haben, worin sie wollen, so werden sie doch schwerlich aus eben den Gründen geflossen seyn, aus welchen der Graf von Caylus das Alterthum der Oelfarben vermuthen zu können glaubte. Denn ohne auf den geringsten historischen Umstand, so viel ich weiß, zu fußen, waren es eines Theils blos günstiges Vorurtheil für die Einsichten der Alten überhaupt, und andern Theils Geringschätzung der Oelmalerey selbst, die aus diesem, wenn Gott will, Wiederherstellet einer weit bessern Malerey sprachen. Man sehe den zweyten Abschnitt seiner Réflexions sur quelques chapitres du XXXV. Livre de Pline, welchen er der Akademie der Inschriften 1752 vorlas (Mémoir. de Litterat. T. XXV. p. 173.) und wo er sich gegen das Ende folgendergestalt ausdrücket. Nous avons, il est vrai, la façon de mêler nos couleurs avec l'huile, et d'en faire la base de la plus grande partie de nos operations; il se pourroit peut-être que les anciens ne l'ont pas autant ignorée qu'on se l'imagine, eux qui ont connu tant de préparations et de mixtions; celle dont il s'agit, étoit même des plus simples. Quoi qu'il en soit; voyons si l'ayant connue ils ont si mal fait de la negliger. Je conviens d'abord que l'huile donne une très-grande facilité de pinceau, et qu'elle rend le travail plus agreable qu'aucun autre corps ne le pourroit faire; mais les anciens peu sensibles au moment présent, travailloint toujours pour la postérité. Or il est constant, que l'huile nous a fait perdre du coté de la

conservation. Ce n'est pas tout, elle altére nos couleurs et le fait jaunir par la seule impression de l'air. Les teintes poussent souvent avec inégalité, les ombres noircissent; enfin nos couleurs et nos impressions s'écaillent, et les peintures anciennes étoient, ce me semble, a l'abri de tous ces inconvéniens: nous pratiquons l'huile depuis un temps assez considérable, pour en connoître les effets, et pour avancer que l'on ne verra aucune des nos peintures préparés de cette façon dans huit cens ans, comme Pline a pû voir celles qui subsistoient dans les ruines d'Ardée, et comme nous voyons encore aujourd'hui des restes d'une beaucoup plus grande ancienneté dans quelques endroits de l'Italie, et même jusque dans l'Egypte: il faut convenir que ces peintures sont à fresques. Mais comme ces réflexions conviendroient mieux à l'Academie de peinture, je crains qu'elles n'aient ennuyé.

Freylich gehörten dieſe Betrachtungen eher vor eine Akademie von Malern, als vor eine Akademie von Gelehrten. Aber doch that der Graf ſehr klug daran, ſie lieber Gelehrten vorzuleſen, als Malern, die in dieſem Sie war ſauer vielleicht nichts als einen pedantiſchen Fuchs zu hören, dürften geglaubt haben. Und vermuthlich ging er damals ſchon mit ſeiner eigenen Erfindung ſchwanger, welcher im voraus Platz zu machen, er allerdings die Oelmalerey herabzuſetzen, und zu verleiden ſuchen mußte. Schade nur, daß es ihm ſo ſchlecht gelungen! Denn weder ſeine Enkauſtik, noch alle ihr zum Trotz erfundene Enkauſtiken, haben der Oelmalerey noch

viel Abbruch gethan, die sich vermuthlich auf immer selbst bey denen erhalten wird, welchen es eben so angelegen ist, als den Alten, mehr für die Nachkommenschaft als für den gegenwärtigen Augenblick zu malen. Was hindert sie nämlich, auf die Veränderungen, welche Luft und Zeit in den Oelfarben hervorbringen, sofort Rücksicht zu nehmen, und so zu malen, daß ihr Colorit durch diese Veränderungen von Tag zu Tag mehr gewinnet, als verlieret? Ich kenne wenigstens einen großen Maler, der diese stolze Verleugnung wirklich übet.

(b)

—— fast eben so einmüthig.] Auch würde es sehr zu verwundern seyn, wenn ein Niederländer in dem ruhigen Besitze der Ehre einer solchen Erfindung ganz ohne Widerspruch geblieben wäre. Jenseit den Bergen wohnen auch Leute; und man kann leicht denken, daß man da nicht stille geschwiegen haben werde. Außer den Sicilianern, von welchen ich in der Anmerkung (e) rede, sind es aber unter den Italiänern vornehmlich die Neapolitaner und die Bologneser, welche, wo nicht die Oelmalerey erfunden, doch wenigstens eben so früh und früher mit Oel gemalt zu haben behaupten, als in Flandern damit gemalet worden.

Die Sache der Neapolitaner, führet am geflissentlichsten Tafuri in seinem zweyten Briefe, Intorno ad alcune Invenzioni uscite del Regno di Napoli, welcher in dem 6ten Theile der Raccolta d'Opuscoli scient. e filol. von 1732 zu

finden. Ein Col' Antonio di Fiori ist es, welcher zu Neapolis eher mit Oel gemalt haben soll, als Antonello da Messina die Erfindung nach Italien bringen können. So viel ich sehe, hat Carlo Celano in seinem Bello e Curioso di Napoli, welches Werk 1692 herauskam, dieses zuerst behauptet; und da Tafuri keine nähere oder mehrere Beweise davon beybringet, so brauche ich nur die Stelle des Celano mit zutheilen, um meinen Lesern zu zeigen, worauf sich ein solches Vorgeben gründet. Vi si vede, in einer Capelle zu Amalfi nämlich, sagt Celano, ancora una picciola Tavola, nella quale sta depinto S. Girolamo in atto di studiare: opera veramente ammirabile di Col'Antonio di Fiore Napoletano, che fu il primo a dipingere ad oglio nell'Anno 1436 contra quello, che si scrive dal Vasari, che dice, che fu mandato un Quadro ad Alfonso primo Re di Napoli da Gio: da Bruggia Fiamingo dipinto ad Ogilo, e che Antonello da Messina ammiratosi di questo nuovo modo di dipingere, desideroso di sapere il secreto, si porto in Fiandra, e dopo qualche tempo lo seppe da un allievo di Gio: di Fiandra, tornò in Italia, e passato in Venezia, ivi, come dice il Ridolfi, che scrive le Vite de'Depintori Veneziani, e dello stato, Gio: Bellini seppe con astuzia il secreto, scrivendo ancora, che per prima l'avesse Antonello comunicato ad un tal Maestro Domenico; or si concordino i tempi. Col'Antonio nell'anno 1436 dipingeva ad oglio, Alfonso

alli 2. di Luglio dell'anno 1433 prese Napoli per l'Acquedotto, ed è da supponersi, che non in questo tempo gli fosse stato presentato i Quadro del Bruggia, ma in qualche tempo dopo presa Napoli, ed Antonello nell'andare e tornare vi pose anco tempo; tal che chiaramente si raccoglie per quel, che dice il Vasari, che più di dieci anni prima Col'Antonio di pingeva ad oglio. Si prova piu chiaramente: l'ultimo Quadro, che fece *Gio:* Bellini, che lasciò imperfetto, fu nell'anno 1514. Visse quest' Artefice 90. anni; dal che si ricava, che egli nacque nell'anno 1424. Quando egli ebbe il secreto *da Antonello*, dice l'Autore della sua vita, ch'egli era molto stimato in Italia, e si può supporre, ch'egli fosse almeno di trent'anni; dunque nel 1454. cominciò a dipingere ad oglio, oltre che nelle vita dello stesso Bellini si dice, che circa il 1490. avesse principiato a dipingere in questa maniera, dal che si ricava, che il primo, che avesse operato ad Oglio, fosse stato il nostro Col'Antonio nell'anno 1436. come si disse. Wer sich hierwider des Johann von Eyck durchaus annehmen wollte, oder müßte, würde gar leicht eine Antwort finden. Er dürfte nämlich blos bemerken lassen, daß durch diese ganze Zusammenrechnung höchstens nur die Erzählung verdächtig werde, nach welcher es Antonello von Messina gewesen sey, der die Oelmalerey aus Flandern nach Italien gebracht habe; daß aber keinesweges Johann von Eyck selbst dabey ins Gedränge komme, als dessen Erfindung in das Jahr 1410 falle. Mir hingegen

kann es sehr gleichgültig seyn, wenn es auch ganz ohne Widerrede wäre, daß Col'Antonio mit Oel gemalt habe, ohne daß er die Kunst auf irgend eine mittelbare Weise dem Johann von Eyck zu danken gehabt.

Eben so können meinetwegen auch die Bolognesser in ihren Ansprüchen noch so gegründet seyn, gegen welche allerdings die Verfechter des Johann von Eyck einen weit schlimmern Stand haben. Denn es ist nicht aus den bloßen Worten des Vasari, aus welchen Malvasia (Felsina Pitrice, T. I. p. 27.*) folgert, daß, nach dessen eigenem unwilligen Bekenntnisse, Lippo Dalmasio bereits 1407 zu Bologna in Oel gemalt habe: sondern es ist die That selbst, womit Malvasia dieses beweiset, indem er mehr als ein Gemälde namhaft macht, welches sogar dieser benannte Bolognesische Künstler lange vor 1400 in Oel gemalt hatte. Und diese Gemälde waren alle zur Zeit des Malvasia noch vorhanden; mit ihren Jahrzahlen zum Theil vorhanden; und jedermann mußte bekennen, daß es wahre Oelgemälde wären. Vielmehr kommen diese ältern Bolognesischen Oelgemälde, worunter sogar eines von 1376 war, mir sehr zu Statten; nach welchen ich es als bereits erwiesen annehmen kann, daß Johann von Eyck nicht der erste Oelmaler gewesen. Auch richte ich meine weitere Bestreitung nur deswegen namentlich gegen ihn, weil er, besonders diesseits der Alpen, noch immer dafür gilt, und als solcher (bald mit, bald ohne seinen Bruder Hubert) aus einem Malerbuche in das andere aus einem Künstlerlexicon in das andere fortgepflanzet wird.

(c)

—— Vasari schrieb] Die erste Ausgabe seines Werks, die er selbst besorgte, ist von 1566 in Fiorenza appresso i Giunti; worin er von der Erfindung der Oelmalerey an zwey Orten handelt. Einmal überhaupt in dem 21sten Kapitel der Einleitung; das andremal umständlicher in dem Leben des Antonello da Messina. Und dieses Werk, diese Orte dieses Werkes sind es, über welche ich mit meinen Nachforschungen nie hinauskommen können. Denn auch diejenigen, welche mich nicht auf den Vasari verwiesen, verwiesen mich doch auf Schriftsteller, die zuverläßig aus dem Vasari geschöpft hatten.

Auf einen Peter Opmeer z. E., in dessen Opero chronologico unter 1410 von den Brüdern Eyck zwar gesagt wird, quorum ingeniis primum excogitatum fuit, colores terere oleo lini. Allein, da das Werk des Opmeer erst 1611, mit der Fortsetzung des Laurentius Beyerlink ans Licht kam; da es Opmeer bis 1671 selbst ausgearbeitet: so sieht man leicht, daß er den Vasari gar wohl brauchen können. Ja es scheinet sogar, daß der Herausgeber die ganze Stelle nach dem Carl van Mander verändert und erweitert habe, dessen Schilderbuch indeß 1604 erschienen war. Denn es sind Umstände eingeflochten, die nur Mander hat, und aus Opmeern nicht haben konnte. Zu geschweigen, daß die in Holz geschnittenen Bildnisse der Brüder Eyck offenbar aus dem Mander genommen sind.

Oder ſie verwieſen mich auf einen Dominicus Lampſonius, deſſen lateiniſche Verſe unter das Bildniß des Johann von Eyck, Boullart (Acad. des Sc. et des Arts T. II. p. 377) angeführet.

Ille ego, qui laetos oleo de semine lini
Expresso docui Principes miscere colores
Huberto cum fratre. Novum stupuere repertum,
Atque ipsi ignotum quondam fortassis Apelli,
Florentes opibus Brugae: mox nostra per omnem
Diffudi late probitas non abnuit orbem.

Denn dieſe Zeilen ſind aus den Elogiis in Effigies Pictorum celebrium Germaniae inferioris, die Lampſonius erſt 1572 zu Antwerpen drucken laſſen; und ſtehen alſo der Autorität des Vaſari ebenfalls nach. Nur das beſcheidene fortassis iſt ihnen eigen.

Kurz, noch kenne ich keinen einzigen Flandriſchen oder Holländiſchen Schriftſteller, der ſeinen Landsleuten die Erfindung der Oelmalerey beylegte und vor dem Vaſari geſchrieben hätte. Der beſte und umſtändlichſte Flandriſche Annaliſt vor dem Vaſari, Jakob Meyer, welcher 1552 ſtarb, und deſſen Rerum Flandricarum libri XVII., welche bis auf 1477 gehen, 1561 gedruckt worden, hat kein Wort davon. Und wenn man meynet, daß er die Sache nicht für würdig geachtet, dieſem ſeinem großen Werke einverleibt zu werden: ſo ſetze ich hinzu, daß er auch in ſeinem kleinern vorläufigen Werke, den Flandricarum rerum Tomis

X., das 1533 zu Brügge gedruckt worden, nichts davon hat, wo er doch (Tomo IX. Fol. 45.) die beste Gelegenheit dazu gehabt hätte, indem er Brügge wegen seiner kunstreichen Maler und Bildhauer rühmet, die nach Dännemark und Norwegen und anderen entfernten Ländern verschrieben würden.

Hingegen wird man nach Bekanntwerdung des Vasari, daß ist nach 1566, kaum eine kahle Chronike, kaum ein kleines Geschichtsbuch von Flandern oder Holland finden, in welchem man der Erfindung der Brüder Eyck nicht sorgfältig, und meistens mit den abentheuerlichsten Lobsprüchen gedacht hätte.

(d)

Sogar Carl van Mander — haben soll.] „Johann von Eyck, sagt Mander, ist zu „Brügge in gutem Alter gestorben, und liegt in „der Kirche des h. Donatus begraben, allwo an einer Säule folgende Grabschrift auf ihn zu lesen."

Hic jacet exima clarus virtute Joannes,
In quo picturae gratia mira fuit.
Spirantes formas, et humum florentibus herbis
Pinxit, et ad vivum quodlibet egit opus.

Quippe illi Phidias et cedere debet Apelles:
Arte illi inferior ac Policletus erat.
Crudeles igitur, crudeles dicite Parcas,
Qui talem nobis eripuere virum.
At cum sit lachrymis incommutabile fatum,
Vivat ut in coelis inde precare Deum.

Schwerlich.

Schwerlich wohl ist diese Grabschrift gleich nach dem Tode des Künstlers gemacht worden; denn die Verse sind doch schon um ein gutes besser, als sie in der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, daselbst Gegend gewöhnlich ausfielen. Sie würde also kaum sehr glaubwürdig seyn, wenn sie auch mit ausdrücklichen Worten der Erfindung des Johann von Eyck erwähnte. Wohl aber ist sie, da sie solches unterläßt, ein starker Beweis darwider. Denn man sieht leicht, daß dieses keiner von den Fällen ist, wo der Beweis vom Stillschweigen hergenommen, nichts beweiset. Hier beweiset er alles; und es ist schlechterdings unglaublich, daß man zu der Zeit, da diese Grabschrift verfertigt worden, bereits die große Meynung von dem Verstorbenen gehabt hätte, und dennoch in seinem Ehrengedächtnisse auch nicht mit einem Worte darauf angespielet haben sollte. In der alten Flämischen Grabschrift auf den Hubertus von Eyck, welcher in der Johannis Kirche zu Gent begraben liegt, und die van Mander gleichfalls beybringt, ist eben so wenig einige Spur davon zu finden; so vielen Antheil er an der Erfindung seines Bruders auch immer soll gehabt haben.

Was ich sonst überhaupt von der Erzählung des van Mander sage, wird aus der Zusammenhaltung mit der Nachricht des Vasari einem jeden einleuchten. Mander schrieb einige dreyßig Jahre nach dem Vasari, und doch ist er nichts als der Nachschreiber des Vasari; einige Kleinigkeiten ausgenommen. Denn selbst dieses, daß er die Nach-

Jäßigkeit des Vasari in Bemerkung der Zeit verbessert, ist eine Kleinigkeit; weil er sie wirklich blos nach Gutdünken verbessert, ohne den geringsten historischen Grund dazu anzuführen, oder zu haben. Denn er mag immer sagen: Der tydt wanneer Joannes d'Oly - verwe gevonden heeft, is gheweest by al dat ick vinden en overlegghen can, Ao. 1410: so hat er doch dieses Datum nur ungefähr aus der Lebenszeit des Grafen von Flandern geschlossen, dessen Geheimerrath Johannes von Eyck soll gewesen seyn. Wenigstens hat er es gewiß nicht aus der Prüfung aller damals in den Niederlanden noch vorhandenen alten Gemälde: und dennoch ist es, auf sein bloses Ansehen, die allgemein angenommene Epoche der Oelmalerey geworden. Denn ich wüßte nicht, daß ein einziger neuerer Geschichtschreiber der Malerey eine Anmerkung genutzt oder auch nur wiederholet hätte, die ich bey dem Aubertus Miräus gemacht finde. In dieses Chroni Belg. nämlich, unter dem Jahre 1410, lese ich folgende merkwürdige Stelle. Joannes Eickius et frater ejus Hubertus, pictores eximii, Brugis florent. Horum alter Joannes, oleo ex lini seminibus extuso, picturae colores primus miscuisse, atque aeternos, ut sic dicam, adversus aevi injuriam reddidisse creditur. Praeclarum hoc inventum plerique ad. an. 1410 referunt: sed ante annum 1400 illud in Belgio saltem apud pictores quosdam in usu fuisse, convincunt vetustiores tabellae coloribus oleo mixtis depictae, atque in his una, quae in templo Franciscanorum Lovanii spectatur, cujus quidem auctor

sive pictor an. 1400 notatur obiisse. Ob Houbraken, in der neuen Ausgabe des van Mander, zu Berichtigung seines Autors, dieses angeführt habe, weiß ich nicht; weil ich dieselbe Ausgabe nicht in Händen habe. Eben so wenig weiß ich, ob er oder ein anderer etwas zum Besten des Johann von Eyck darauf erwidert habe. Ich gestehe vielmehr, daß ich auch nicht einmal absehe, was man darauf erwidern könne. Denn wenn es mit diesem Oelgemälde zu Löven seine Richtigkeit hatte; wenn der Urheber desselben bereits 1400 gestorben war: ist Johann von Eyck mit seinen Anwälden nicht hierdurch allein schon sachfällig?

(e)

Grabschrift des Antonello von Messina.] Diese Grabschrift, wie sie Vasari in dem Leben des Antonello beybringet, dessen Reise nach Flandern, um das Geheimniß des Johann von Eyck zu erforschen, sich ebenfalls nur auf das Zeugniß des Vasari gründet, ist folgende.

D. O. M.

Antonius pictor, praecipuum Messanae suae et Siciliae totius ornamentum, hac humo contegitur. Non solum suis picturis, in quibus singulare artificium et venustas fuit, sed et quod coloribus oleo miscendis splendorem et perpetuitatem primus Italicae picturae contulit, summo semper artificum studio celebratus.

Wenn Antonello, nach dem Vasari, zu Venedig gestorben: so wird ihm diese Grabschrift auch wohl zu Venedig seyn gesetzt worden. Daß es aber Vasari nicht genauer anzeigt, in welcher Kirche, an welchem Orte daselbst, sie zu finden, ist ihm kaum zu verzeihen. Doch er hat in dem Leben dieses Künstlers sich noch weit unverzeihlichere Fehler der Unterlassung zu Schulden kommen lassen, worunter Malvasia lieber, ich weiß nicht welche Absicht argwohnen möchte. (Fels. pittr. T. I. p. 28.) Und wahr ist es, daß er besonders durch die unbestimmte Anzeige, wenn Antonello gelebt und gestorben, die ganze Erzählung von dessen Reise nach Flandern, und von der Erfindung des Johann von Eyck, in so fern sie mit dieser Reise in Verbindung stehet, schwankend und verdächtig gemacht hat. Denn wenn Celano, in der oben angeführten Stelle (Anmerk. b.) behauptet, daß die Reise des Antonello, nach Angabe des Vasari, nicht vor 1434 könne geschehen seyn: so behauptet Malvasia gar, daß sie nicht vor 1444 könne Statt gefunden haben. Was aber Celano von dem Giov. Bellini sagt, der das Geheimniß vom Antonello gelernt, und doch erst um 1490 angefangen haben soll, in Oel zu malen, kann auf den Vasari nicht gehen, sondern muß dem andern Lebensbeschreiber des Bellini, dem Ridolfi, gelten. Vasari sagt so etwas nirgends; und eben so wenig kann ich den Ort finden, auf welchen van Mander zielet, wenn er sagt. Daer Vasari oft zynen Drucker in mist, die dise vindinghe een hondert Jaar jongher beschryft te wesen. Jahrzahlen, bey welchen sich der Setzer vergriffen haben könnte, und die sich

auf die Erfindung der Oelmalerey bezögen, sehe ich bey ihm überall nicht.

Wäre es aber auch Wunder, wenn Vasari in noch so große Widersprüche gefallen wäre? Er nahm in seine Geschichte eine völlig unwahre alte Sage auf: und Wunder wäre es vielmehr, wenn sich diese unwahre Sage durch nichts verriethe.

Ja, wer weiß, ob die ganze Reise des Antonello von Messina auch noch einmal das war? Nämlich, alte Sage. Vielleicht war sie nichts als eine bloße Vermuthung, ein bloßer Einfall des Vasari, auf den ihn die Grabschrift des Antonello brachte. Er hatte einmal als ausgemacht sich in den Kopf gesetzt, daß die Oelmalerey in Flandern durch Johann von Brügge erfunden worden: wie sollte er nun das Lob, das dem Antonello in seiner Grabschrift ertheilet ward, quod coloribus oleo miscendis splendorem et perpetuitatem primus Italicae picturae contulit, anders damit vergleichen, als daß er ihn eine glückliche Reise nach dem ausländischen Geheimniße thun läßt?

Gleichwohl muß man eingestehen, daß diese Worte der Grabschrift so etwas keineswegs besagen. Antonello kann gar wohl der italienischen Malerey das Geheimniß der Oelfarben zugebracht haben, sie damit bereichert haben: ohne sie aus einem fremden Lande nach Italien geholt zu haben. Er kann sie selbst erfunden, und selbst in Italien erfunden haben. Diese Auslegung leiden die Worte gar wohl.

Ohne Zweifel wird es auch dieses seyn, worauf sich die Sicilianer vornehmlich gründen, wenn sie ihren Antonello nicht blos für den ersten Schüler des Erfinders, sondern für den Erfinder selbst gehalten wissen wollen. Ich bedaure, daß ich das Werk, in welchem ein mehreres hievon stehen soll, (nämlich die Sicilia inventrice des Aurla und vornehmlich die Zusätze des Mongitore) nicht nutzen kann.

(f)

Aus Verdruß, daß ihm seine Tafel geborsten.] Die Worte des Vasari sind, in dem Leben des Antonello, diese. Hora havendo, nämlich Johann von Brügge, als er noch mit Wasserfarben malte, aber zu guten Firnissen schon mancherley Versuche gemacht hätte, una volta fra l'altre durato grandissima fatica in dipingere una tavola, poiche l'hebbe con molta diligenza condotto a fine, le diede la vernice, e la mise a seccar al sole, come si costuma. Ma ó perche il caldo fusse violente, o forse mal comesso il legname, o male stagionato, la detta tavola si aperse in sulle commettiture di mala sorte. La onde, veduto Giovanni il nocumento, che si haveva fatto il caldo del sole, delibero di far sì, che mai più gli farebbe il sole sì gran danno nelle sue opere. E così recatosi non meno a noia la vernice, che il lavorare a tempera, cominció a pensare di trovar modo di fare una sorte di vernice, che seccasse all' ombra, senza mettere al sole

fe sue pitture. Onde poiche hebbe molte cose sperimentare, e pure e mescolate insieme, alla fine trovó, che l'olio di seme di lino, e quello delle noci, fra tanti, che n'haveva provati, erano più secativi di tutti gli altri. Questi dunque bolliti con altre sue misture, gli fecero la vernice, che egli, anzi tutti i pittori del mondo havevano lungamente desiderato. Dopo fatto sperienza di molte altre cose, vide, che il mescolare i colori con queste sorti d'olii, dava loro una tempera molto forte; e che secca non solo non temeva l'acqua altrimenti, ma accendeva il colore tanto forte, che gli dava lustro da per se senza vernice. E quello, che più gli parve mirabile, fù, che si univa meglio, che la tempera infinitamente. Per cotale inventione rallegrandosi molto Giovanni u. s. w. Es war also freylich nicht ein bloses Wassergemälde, sondern ein mit einem Firniß überzogenes Wassergemälde, welches Johann an der Sonne trocknete. Aber dieser Firniß war doch nicht der gewöhnliche aus Leinöl; sondern den Firniß aus Leinöl erfand Johann erst, um seine Gemälde im Schatten trocknen zu können. Ja diese Erfindung des Firnißes aus Leinöl war es, welche ihm zu der wichtigern Erfindung, die Farben selbst sogleich mit Leinöl abzureiben, Gelegenheit gab. Wem dieses begreiflich ist, dem sey es. Und doch erzählt auch van Mander die Sache vollkommen eben so: kleine Verbrämungen ausgenommen, wie sie der Ausschreiber, der gern nicht Ausschreiber scheinen will, zu machen pflegt. Auch ihm heißt Johann von Eyck ein so glückli-

cher chymischer Untersucher, dat hy te wegh bracht, zyn Ey oft Lym-verwe te vernissen, met eenigh vernis ghemaeckt met eenige Olyen, dat welcke den volcke seer wel beviel, om dat het werck soo een schoon blinckende glans hadde. Nae dit secreet hadden in Italien veele vergheefs ghesocht: want sy de rechte maniere niet en vonden. Het is eens ghebeurt, dat Joannes hadde gemaeckt een Tafel, daer hy grooten tydt, vlyt en arbeydt in hadde ghebruyckt (gelyck hy altyts met groote netticheyt en suyverheyt zyn dinghen dede.) Dese Tafel op gedaen wesende, heftse nae zyn nieu inventie, en ghelyck hy nu ghewoon was, vernist, en steldese te drooghen in de Sonne, maer of de penneelen niet wel ghevoeght en ghelymt en waeren, oft de hitte der Sonnen the gheweldich, de Tafel is in de vergaderinghen ghebonsten, en van een gheweken. Joannes was seer t'onvreden, dat zynen arbeydt door de Sonne so verloren, en te niete was, en nam vor hem te maecken, dat sulcke schade door de Sonne hem niet meer en soùde obercomen: des hy d'Ey-verwe en 't vernissen vyandt wordende, eyndelyck gingh ondersoecken en overlegghen om eenigh vernis te maken, dat in huys en uyt de Sonne drogen mocht. Doe hy nu veel Olyen, en ander dinghen in der natuere hadde vast ondersocht, vont hy de Lynsaet en Nootoly de drooghenste van allen de wesen: dese dan siedende met eenighe ander stoffen die hy daarby dede, maeckte

den besten vernis van der Weerelt. En also sulke werckende wacker gheesten, verder en verder soeckende, nae volcomenheydt trachten, bevont hy met veel ondersoekkens, dat de verwe ghemengheit met sulcke Olyen haer seer wel liet temperen, en wel hardt drooghde, en drooghe wesende, het water wel verdraghen mocht, dat d'Oly oock de verwen veel levender maeckten, en van selfs een blinckenheyt deden hebben, sonder dat mense verniste u. s. w. Eines zwar ist bey dem Holländer etwas mehr, als eine blos kleine Verbrämung seines Originals. Es ist Uebertreibung, Verfälschung. Nämlich, wenn Vasari blos sagt, daß Johann von Eyck Anfangs nur den Firniß aus Leinöl oder Nußöl erfunden habe: so läßt ihn Mander nicht allein diesen, sondern auch den Firniß überhaupt erfinden. Vasari nennet mehr als einen ältern italienischen Maler, der sich des Firnisses bedienet; und bekannt ist, aus dem Plinius, daß schon Apelles einen Firniß brauchte, mit welchem es ihm niemand gleich thun konnte. Aber das alles vergißt oder verschweigt Mander, um seinen Erfinder desto mehr erheben zu können. Vasari sagt hiernächst gar nicht, woraus der allererste Firniß bestanden: aber Mander sagt es ausdrücklich, daß er ebenfalls met eenige Olyen gemaeckt geweſen. Nun möchte ich doch diese Oele wissen, deren sich Johann von Eyck vor dem Leinöle oder Nußöle dazu hätte bedienen können, und welche zugleich weit schwerer trockneten als Leinöl oder Nußöl. Doch wozu diese langweilige Bestreitung? Ich will in der Anmerkung (x) der Sache auf einmal ein En-

cher chymischer Untersucher, dat hy te wegh bracht, zyn Ey oft Lym-verwe te vernissen, met eenigh vernis ghemaeckt met eenige Olyen, dat welcke den volcke seer wel beviel, om dat het werck soo een schoon blinckende glans hadde. Nae dit secreet hadden in Italien veele vergheefs ghesocht: want sy de rechte maniere niet en vonden. Het is eens ghebeurt, dat Joannes hadde gemaeckt een Tafel, daer hy grooten tydt, vlyt en arbeydt in hadde ghebruyckt (gelyck hy altyts met groote netticheyt en suyverheyt zyn dinghen dede.) Dese Tafel op gedaen wesende, heftse nae zyn nieu inventie, en ghelyck hy nu ghewoon was, vernist, en steldese te drooghen in de Sonne, maer of de penneelen niet wel ghevoeght en ghelymt en waeren, oft de hitte der Sonnen the gheweldich, de Tafel is in de vergaderinghen ghebor sten, en van een gheweken. Joannes was seer t'onvreden, dat zynen arbeydt door de Sonne so verloren, en te niete was, en nam vor hem te maecken, dat sulcke schade door de Sonne hem niet meer en soude obercomen: des hy d'Ey-verwe en 't vernissen vyandt wordende, eyndelyck gingh ondersoecken en overlegghen om eenigh vernis te maken, dat in huys en uyt de Sonne drogen mocht. Doe hy nu veel Olyen, en ander dinghen in der natuere hadde vast ondersocht, vont hy de Lynsaet en Nootoly de drooghenste van allen de wesen: dese dan siedende met eenighe ander stoffen die hy daarby dede, maeckte

den besten vernis van der Weereld. En also sulke werckende wacker gheesten, verder en verder soeckende, nae volcomenheydt trachten, bevont hy met veel ondersoekkens, dat de verwe ghemengholt met sulcke Olyen haer seer wel liet temperen, en wel hardt drooghde, en drooghe wesende, het water wel verdraghen mocht, dat d'Oly oock de verwen veel levender maeckten, en van selfs een blinckenheyt deden hebben, sonder dat menso verniste u. s. w. Eines zwar ist bey dem Holländer etwas mehr, als eine bloße kleine Verbrämung seines Originals. Es ist Uebertreibung, Verfälschung. Nämlich, wenn Vasari blos sagt, daß Johann von Eyck Anfangs nur den Firniß aus Leinöl oder Nußöl erfunden habe: so läßt ihn Mander nicht allein diesen, sondern auch den Firniß überhaupt erfinden. Vasari nennet mehr als einen ältern italienischen Maler, der sich des Firnisses bedienet; und bekannt ist, aus dem Plinius, daß schon Apelles einen Firniß brauchte, mit welchem es ihm niemand gleich thun konnte. Aber das alles vergißt oder verschweigt Mander, um seinen Erfinder desto mehr erheben zu können. Vasari sagt hiernächst gar nicht, woraus der allererste Firniß bestanden: aber Mander sagt es ausdrücklich, daß er ebenfalls met eenige Olyen gemaeckt geweſen. Nun möchte ich doch diese Oele wissen, deren sich Johann von Eyck vor dem Leinöle oder Nußöle dazu hätte bedienen können, und welche zugleich weit schwerer trockneten als Leinöl oder Nußöl. Doch wozu diese langweilige Bestreitung? Ich will in der Anmerkung (x) der Sache auf einmal ein En-

de machen, und durch eine Stelle aus unserm Theophilus zeigen, daß auch der Firniß aus Leinöl schon längst erfunden gewesen. Aber freylich mußte Vasari weislich den Johann von Eyck erst zum Erfinder dieses Firnisses machen, ehe er ihn zum Erfinder der Oelfarben selbst machte. Denn wenn er hätte zugeben oder auch nur vermuthen lassen sollen, daß jener Firniß schon längst erfunden und im Gebrauche gewesen: so empfund er wohl, daß man schwerlich begreifen würde, wie man nicht auch sofort den kleinen Schritt zu den Oelfarben hätte gethan haben. Und so sieht man auch hier, daß sich keine Unwahrheit behaupten läßt, ohne ihr zu Liebe noch andere Unwahrheiten zu erdichten.

(g)

Geheimniß — — mitzutheilen einerley gewesen.] Vasari selbst hat sich bey Erzählung dieses Umstandes nicht enthalten können, den nämlichen Einwurf zu haben, und zu äußern. Sparsa, fährt er fort, non molto dopo la fama dell' inventione di Giovanni, non solo per la Fiandra, ma per l'Italia e molte altre parti del mondo, mise in desiderio grandissimo gli artefici di sapere in che modo egli desse all' opere sue tanta perfettione. I quali artefici perche vedevano l'opere, e non sapevano quello, che egli ai adoperasse, erano costretti a celebrarlo, e dargli lode immortali, e in un medesimo tempo virtuosamente invidiarlo: e massimamente, che egli per un tempo non volle da niuno esser veduto lavorare, ne in-

segnare a nessuno il segreto. Ma divenuto vecchio, ne fece gratia finalmente a Rugieri de Bruggia suo creato e Rugieri ad Ausse suo discepolo, e a gli altri de quali si parla, dove si ragiona del colorire a olio nelle cose di pittura. Ma con tutto ció, se bene i Mercanti ne facevano incetta, e ne mandavano per tutto il mondo a Principi, e a gran personaggi con loro molto utile, la cosa non usciva di Fiandra. E ancorache cotali pitture havessino in se quell' odore acuto, che loro davano i colori, e gli olii mescolati insieme, e particolarmente quando erano nuove, onde pareva, che fosse possible a conoscergli, non peró si trovó mai nello spatio di molti anni. Und womit beantwortet er dieſen Einwurf? Mit nichts. Gerade, als ob ihn anführen, auch ihn beantworten hieße! Gerade, als wäre ein ſolches obſchon durch ein bloſes dennoch gehoben! Und eben ſo macht es van Mander, wie man leicht denken kann, wenn er, bey Gelegenheit des an den König Alphonſus nach Neapolis geſchickten Gemäldes, ſagt: Om dit wonderlyck nieuw werck te sien, was grooten, toeloop van den Schilders, gelyck elders oock. En hoewel d'Italianen vast toesaghen, met alderley opmerckinghe, en rickende daer aen, wel bevoelden een starckachtige roke, die d'Oly met den verwen ghemenght van haer gaf, so bleef hun dit secret evenwel verborghen.

(h)

—— welches Feller anzeigte. In

seinem Catalogo Codicum MSStorum Bibliothecae Paulinae in Academia Lipsiensi (Lips. 1686. 12.) und zwar nicht blos in dem Verzeichnisse der Handschriften selbst, S. 255. sondern vornehmlich in der Vorrede, wo er die vorzüglichsten derselben, welche als die eigenthümlichen Seltenheiten dieser Bibliothek zu betrachten, anführet. Inter medicos, sagt er, non sine gaudio inveniebam Theophili monachi librum de arte colorandi ac coquendi vitra, quam plane intercidisse hodie nonnulli asserunt. Diesen Titel gibt ihm Feller, wie gesagt, in der Vorrede, in dem Verzeichnisse aber gibt er ihm den, welchen ich in dem Texte anführe.

Nun fanden sich auch bald Gelehrte, welche beflissen waren, Fellers Anzeige von einem so merkwürdigen Manuscripte weiter zu verbreiten.

Sofort das Jahr darauf (1687) hob es Morhof in seinem Polyhistor (T. I. Lib. I. Cap. VII. §. 32.) aus dem ganzen Fellerschen Catalogus einig und allein aus. Theophili Monachi liber de arte colorandi ac coquendi vitra, schrieb er, quem plane intercidisse nonnulli existimant, merito conferendus cum illis, qui hodie de eodem argumento scripserunt. Aber indem er einen einzigen Buchstaben bey Fellern falsch las, sagte er etwas, was diesem nie in den Sinn gekommen war, zu sagen. Für quam plane intercidisse nonnulli existimant, nämlich artem colorandi vitra; las er quem plane, nämlich Theophili librum.

Und schon Bayle hatte, bey Anzeige der Fellerischen Schrift in seinen Nouvelles de la Republ. des Lettres (Sept. 1686) des Theophilus mit erwähnet.

Was mich aber Wunder nimmt, und was ich bedaure, ist dieses, daß Feller selbst die Handschrift des Theophilus einem Gelehrten zu zeigen vergaß, der gerade der Mann dafür gewesen wäre. Ich meyne den Jak. Tollius, der ihn im Jahr 1687 besuchte, und dem er sonst alle Schätze der Bibliothek vorlegte. (Tolli Epist. Itiner. III. p. 64.)

Noch mehr wundert mich, daß Montfaucon in dem Auszuge, welchen er in seiner Biblioth. Bibliothecarum Manuscriptorum (T. I. p. 594) aus dem Fellerschen Catalogus mittheilet, den Theophilus übersehen können.

(i)

—— der Act. Erud. —— näher bekannt machte.] Vermuthlich war dieser Verfasser ebenfalls Feller, welcher an den Actis Erudit. mit arbeitete, und besonders die antiquarischen Artikel besorgte. Als er nun (Mens. Aug. a 1690. p. 414.) die Vetera Monimenta des Ciampini, deren erster Theil zu Rom in eben diesem Jahre erschienen war anzeigte, und den Antonio Neri nennte, den Ciampini als den vornehmsten Schriftsteller von der Glasmacherkunst anführet, setzte er hinzu: Tacere autem hoc loco non possumus, extare hodieque in Bibliotheca Paulina Lipsiensi co-

dicem membranaceam MSCtum Theophili Monachi de coloribus et de arte colorandi vitra, qui et inter libros Medicos n. 21. recensitus est a clariss. Fellero nostro in Catalogo Codicum MSSctorum Paulinorum p. 255. qui eundem codicem et inter rariora Paulinae MSSCta, in praefatione ad Lectorem retulit. Est autem isthoc libri initium: Theophilus humilis presbyter, servus servorum Dei, indignus nomine et professione monachi, omnibus mentis desiderantibus vacationem utili manuum occupatione et delectabili novitatum meditatione declinare etc. retributionem caelestis praemii etc. Libri hujus Artis Vitriariae sunt tres, I. de coloribus et eorum mixtura, XXXVIII. constans capitulis; II. de constructione furni ad operandum vitrum, et instrumentis hanc in rem necessariis, qu XXXIV. capitulis absolvitur, quorum XIX. est de vitro, quod Musinum, (ita enim semper in hoc libro legimus, non Musivum) opus decorat. III. de limis, de vasculis ad liquefaciendum aurum et de nigello imponendo et poliendo, sed in quo reliqua capitula post septimum desiderantur, quemadmodum et in libro II. capitula quinque, XII. nempe, XIII. XIV. XV. et XVI. deesse deprehenduntur. Sed hoc obiter indicasse sufficiat, ne solus Antonius Nerius scripsisse de

hac arte videri queat. Was in dieſer nähern Nachricht nicht ſo iſt, wie es ſeyn ſollte, wird man zum Theil aus der Anmerkung (o) erſehen; umſtändlicher aber an einem andern Orte. Nach ihr wüßte ich nicht, daß irgendwo weiter des Theophilus wäre gedacht worden.

(k)

—— in der Königlichen Bibliothek zu Paris.] Die Kenntniß davon habe ich aus dem Catalogo Codicum Manuscriptorum Bibliothecae Regiae (T. IV. p. 273. Paris e Typograph. reg. fol. 1744.) allwo die Handſchrift, in welcher ich unſern Theophilus vermuthe, folgendermaßen angegeben wird.

VIMDCCXLI.

Codex chartaceus, olim Bigotianus. Ibi continentur:

1) Experimenta 118 de coloribus: praemittitur tabula ordine alphabetico digesta, de vocabulis synonymis et aequivocis colorum, eorumque accidentium.

2) Theophili liber de omni scientia picturae artis.

3) Petri de Sancto Audemaro liber de coloribus faciendis.

4) Heraclii libri tres de coloribus et de artibus Romanorum.

5) Libellus de compositione colorum: authore Joanne Alcerio.

6) Differentes receptes sur les couleurs, recueillies per Jean le Begue, Creffier de la Monnoye de Paris.

Is codex anno 1431. exaratus est.

Es sollte mich sehr freuen, wenn es mit meiner Vermuthung seine Richtigkeit hätte, und das zweyte Stück dieser Handschrift das nämliche Werk wäre, worauf sich meine gegenwärtige Erörterung gründet. Denn so würden neugierige Liebhaber auch in dieser Entfernung Gelegenheit haben, sich mit ihren eigenen Augen zu überzeugen. Noch mehr aber würde mich es freuen, wenn ich hierdurch veranlaßte, daß ein Gelehrter, welchem die Künste nicht gleichgültig sind, oder ein Künstler, dem die geringe dazu erforderliche Gelehrsamkeit nicht fehlet, (und wo müssen Männer dieser Art häufiger anzutreffen seyn, als in Paris?) daß, sage ich, ein solcher Mann sich gefallen ließe, nicht blos den Theophilus, sondern auch die übrigen Stücke dieser Handschrift genauer anzusehen, und der Welt das nähere davon mitzutheilen. Es könnte leicht kommen, daß er unter andern das vierte Stück eben so wichtig und interessant fände, als ich den Theophilus gefunden habe. Mir scheint wenigstens der Titel ich weiß nicht was zu versprechen: de artibus Romanorum. Und wenn auch dieser Heraclius nur so alt wäre, als Theophilus: auch dann könnten sehr viel Nachrichten darin stehen, nach welchen wir uns jetzt vergebens umsehen.

Die

Die Jahrzahl 1431 scheint die Zeit anzudeuten, in welcher Jean le Begue alle diese Schriften zusammenschrieb. Gesetzt also auch, daß sie sich insbesondere mit auf die Abschrift des Theophilus beziehet: so wird man gleichwohl sie noch immer alt genug finden, um das, was ich aus diesem Verfasser wider die vermeynte neuere Erfindung anführe, selbst alsdenn gelten zu lassen, wenn wir hier in Deutschland auch keine weit ältere Abschriften aufzuweisen hätten.

(1)

— — Gesner — — auf den Agrippa.) Conr. Gesneri Biblioth. Universalis (Tiguri 1545) p. 614. Theophilus quidam pulcherrimum de vitrificatoria librum conscripsit. Henr. Corn. Agrippa. Die Stelle, wo Agrippa des Theophilus erwähnet, hat Gesner nicht genauer angegeben. Sie findet sich aber in dessen Buche de Vanitate scientiarum, und zwar gegen das Ende des 96sten Kapitels de Alcumistica, wo er, nachdem er alles mögliche Böse von der Alchymie gesagt, doch endlich hinzufügt: Non inficior, ex hac arte multa admodum egregia artificia ortum habere traxisseque originem. Hinc acieri, cinnabrii, minii, purpurae, et quod aurum musicum vocant, aliorumque colorum temperaturae prodierunt; huic auricalcum et metallorum omnium mixtiones, glutimina et examina et sequestrationes debemus; bombardae formidabilis tormenti inventum illius est; ex ipsa prodiit vitrificatoria

nobilissimum artificium; de qua Theophilus quidam pulcherrimum librum conscripsit.

(m)

— — Simler fügte hinzu —) Append. Bibl. Corn. Gesneri (Tiguri 1555.) fol. S. 3. THEOPHILI monachi Libri III. Primus de temperamentis colorum, secundus de ratione vitri, tertius de fusoria et metallica. Extant apud Georgium Agricolam in pergamenis, et in Cella veteri monasterio, quae Bibliotheca Lipsiam translata est. Idem Theophilus in tractatu diversarum artium adducitur, in libro qui inscribitur Lumen animae. Ich wäre sehr begierig zu wissen, woher Simler diese Nachricht genommen. Die natürlichste Vermuthung ist, daß er sie aus dem G. Agricola habe, der in seinen Werken mehr als eine Gelegenheit finden können, des Theophilus und seiner Handschrift zu gedenken. So wird es auch wohl seyn; ob ich gleich bekennen muß, daß ich die Stelle, alles angewandten Fleißes ohngeachtet, noch nicht finden können. Daß sie da nicht ist, wo er von dem Glasmachen gelegenlich handelt, glaube ich versichern zu können.

(n)

— — daß es ihn anführte.] Dieses Lumen Animae ist ein höchst seltenes Buch, ob es gleich nach dem Mettaire zweymal soll gedruckt seyn: nämlich 1477 und 1479. Allein ich zweifle

an der letztern Ausgabe. Keiner von denen, die gefliſſentlich von raren Büchern geſchrieben haben, gedenkt ſeiner. Auch Fabricius ſcheinet es nur aus einer Anführung des Colomeſius zu kennen, wenn er es mit demſelben zu einem Werke des Matthias Farinator macht, welcher um 1320 blühte.

Würde alſo unſers Theophilus in dieſem Werke gedacht, ſo müßte er nach beſagter Angabe von dem Alter ſeines Verfaſſers wenigſtens im dreyzehnten Jahrhunderte gelebt haben. Allein, wie geſagt, der Theophilus, deſſen Breviarium diversarum artium verſchiedentlich darin angeführet wird, da dieſes Breviarium gewiß nicht unſer Werk iſt, wie aus den angezogenen Stellen erhellet, muß daher auch nicht nothwendig unſer Theophilus ſeyn.

Wäre er es aber inzwiſchen doch: nun ſo würde er ſchon hieraus vielleicht für noch älter angenommen werden müſſen. Denn kurz, ich weiß gewiß, daß Colomeſius und Fabricius ſich irren, daß ſich alle irren, welche das Lumen animae für ein Werk des Farinators halten. Es iſt älter als Farinator, der es blos in eine bequemere Ordnung gebracht zu haben ſelbſt bekennet. Den Beweis hiervon und Proben, welchen eigenen Werth dieſes alte Werk ſelbſt hat, gebe ich anderwärts.

(o)

— — die jüngere der Pauliner Bi-

bliothek.] Ich habe sie durch die gütige Vermittelung des Herrn D. Ernesti selbst vor mir. Daß es die nämliche sey, welche ehedem, nach Simlern, in der Bibliothek des Klosters Alten-Zelle gewesen, daran ist wohl kein Zweifel. Welche große Lücken sie habe, wird in den Actis Erudit angezeigt; und diese Lücken sind Schuld, daß daselbst, besonders von dem dritten Buche, nur ein sehr unvollständiger Begriff hat gegeben werden können. Ja sie sind, ohne Zweifel auch Ursache, daß das ganze Werk darüber vernachläßiget worden. Bey denen, welche sich mitten in dem zweyten Buche finden, sehe ich von einer alten doch jüngern Hand, als von der das Manuscript selbst ist, folgende Worte hinzugeschrieben: Hic deficit subtilior pars et melior et vtilior totius libri, pro qua si quidem haberent darent mille florenos. Wenn nun also ein Gelehrter zu Leipzig den Theophilus auch noch so wohl kannte: wie konnte er Lust haben, ihn aus einer Handschrift an das Licht zu bringen, in welcher gerade das Beste und Nützlichste fehlet?

(p)

— — die unsrige und ältere —] So wie die Leipziger Handschrift die nämliche aus Alten Zelle ist: so vermuthe ich, daß die unsrige keine andere seyn werde, als die, nach Simlern, George Agricola ehedem besessen. Sie gehöret zu den Handschriften des Marquardus Gudius. Warum man aber nie gehöret, weder daß sie Gudius gehabt, noch daß sie gegenwärtig in unsrer Bibliothek sich befinde, ist ohnstreitig dieses die Ursache,

weil man in den gedruckten Verzeichniſſen der Manuſcripte des Gudius ſie mit anzumerken vergeſſen hatte. Sie macht nämlich keinen eigenen Band aus, ſondern iſt mit der Handſchrift des Vitruvius zuſammengebunden, welche in dem gedruckten Verzeichniſſe in Quart, unter den Lateiniſchen die 249ſte, in dem in Octav aber die 238ſte iſt. Ich ſage hier von ihr nichts weiter, als daß ſie die Lücken nicht hat, welche den Werth der Leipziger Handſchrift ſo ſehr verringern.

(q)

—— Tutilo, Theophilus wäre.] Welch ein großer Maler, welch ein allgemeiner Künſtler Tutilo geweſen, iſt bekannt. Man ſehe von ihm die Geſchichtſchreiber des Kloſters St. Gallen, die man in dem erſten Bande der Script. Rer. Alam. des Goldaſt beyſammen findet. Nun leſe ich zwar nirgends, daß er von einer der verſchiedenen Künſte, welche er übte, etwas ſchriftlich hinterlaſſen: warum könnte es aber demohngeachtet nicht ſeyn?

Der Name Tutilo, iſt deutſch. Er kömmt in dem Catalogo nominum propriorum, quibus Alamanni quondam appellati, vor, den Goldaſt, aus einer alten Handſchrift zu St. Gallen, abdrucken laſſen; (T. II. Sc. R. A.) und zwar in dem erſten Kapitel, welches diejenigen Namen enthält, die in Alamannia Theutonica üblich geweſen. Und hieraus denke ich, erhellet allein ſchon genugſam, mit welchem Rechte die Benediktiner den Tutilo in ihre Histoire litteraire de la France gezogen haben.

Die Ableitung des Namens aber, auf die ich mich bey der angegebenen Bedeutung gründe, wird man leicht errathen. Nur hätte ich mich ohne Zweifel weniger positiv darüber ausdrücken sollen.

(r)

— — petula stanni.] Petulam nennet unser Verfasser durchgehends, was bey andern Schriftstellern der mittlern Zeit petulum heißt: vermuthlich von πεταλον. Petulae auri sind ihm also Goldblätter, die er in dem 21ten Kapitel des ersten Buchs umständlich zu schlagen und aufzutragen lehret. Petulae stanni aber dergleichen Blätter aus dem feinsten Zinn, die er, in Ermanglung des Goldes, in dem folgenden Kapitel zu machen und mit einer Goldfarbe zu überziehen anweiset.

Eigene Goldschläger gab es zu der Zeit des Theophilus noch nicht. Sondern der Maler oder Künstler, welche Goldblätter brauchte, mußte sie sich selbst verfertigen. Die Weise, wie er dabey zu Werke ging, war im Grunde eben die, welche noch jetzt im Gebrauche ist: nur beschwerlicher vermuthlich, indem er kein Ziehwerk hatte, sondern alles, vom Anfange an, mit dem Hammer zwingen mußte. Hier ist die ganze Stelle aus dem 21sten Kapitel, in welcher mir besonders die Materie, die er zu seinen Quetschformen nahm, und die Art, wie er diese zu der Ausdehnung des Goldes diensamer machte, anmerkungswürdig scheinet. Tolle pergamenam graecam, quae fit ex lana ligni, et fricabis eam ex utraque parte cum rubro

colore, qui comburitur ex ogra, minutissime trito et sicco, et polies eam dente castoris sive ursi, vel apri, diligentissime, donec lucida fiat, et idem color ipsa fricatione adhaereat. Deinde incide forcipe ipsam pergamenam per partes quadras ad latitudinem quatuor digitorum, aequaliter latas et longas. Postmodum facies eadem mensura ex pergameno vituli, quasi marsupium et fortiter consues, ita amplum, ut multas partes rubricatae pergamenae possis imponere. Quo facto tolle aurum purum et fac illud attenuari malleo super ícudem aequalem diligentissime ita, ut nulla sit in eo fractura, et incide illud per quadras partes ad mensuram duorum digitorum. Deinde mittes in illud marsupium unam partem rubricatae pergamenae, et super eam unam partem auri in medio, sicque pergamenam et rursus aurum; atque ita facies donec impleatur marsupium, et aurum semper sit in medio commixtum. Dehinc habeas malleum fusilem ex aurichalco, juxta manubrium gracilem et in plana latum, unde percuties ipsum marsupium super lapidem magnum et aequalem, nongraviter sed moderate, et cum saepius respexeris, considerabis, utrum velis ipsum aurum omnino tenue facere, vel mediocriter spissum. Si autem supercreverit aurum in attenuando et marsupium excesserit, praecides illud forcipe parvulo et levi, tantummodo ad hoc opus facto. Haec est ratio aureae petulae. Quam cum secundum libitum tuum attenuaveris, ex ea incides forcipe par-

ticulas quantas volueris et inde ornabis coronas circa capita imaginum, et stolas et oras vestimentorum, et cetera ut libuerit. —

(s)

Vasari sagt von Margaritone.] Das nämliche, versichert auf Treu und Glauben des Vasari; auch van Mander; und auf Treu und Glauben des van Mander und Vasari, versichern es alle, die dieses alten Meisters gedenken.

(t)

— — daß er blose Leinewand nahm —] Und auch dieses, daß man sich, in Ermanglung der Häute, der Leinwand bedienen könne, sagt Theophilus (c. 19. Lib. I.) mit ausdrücklichen Worten: Si vero defuerit corium ad cooperiendas tabulas, eodem modo et glutine cooperiantur cum panno mediocri novo. Und daß er pannum linteum verstehe, ist wohl kein Zweifel.

(u)

— — mit einer Masse, welche sich u. s. w.] Diese Masse, welche Theophilus gluten casei, Käseleim nennet, und zu machen lehret, kömmt auch unter den alten Compositionen beym Muratori (p. 382.) vor, als besonders dienlich,

Holz und Knochen zusammen zu leimen. Sie ist auch wirklich nicht allein hierzu gut, sondern überhaupt einer der besten allgemeinen Leime, der nur zu finden, und aus dem noch heut zu Tage verschiedene Künstler ein Geheimniß machen. So erinnere ich mich, daß vor einigen Jahren ein Franzose, Namens Renard, in Hamburg herumging, und zerbrochenes Porzellan sehr wohl und behende flickte. Der Leim, den er dazu brauchte, war kein anderer, als dieser Käseleim, den er in Ostindien wollte gelernt haben. Runkel (Kunst- und Werk-Schule, Th. II. B. V. Kap. 4.) scheinet ihn nicht gekannt zu haben, ob er schon verschiedene andere Verbindungsmittel aus Eyweiß und Kalk anführet. Wohl aber muß Becher von ihm gehöret haben, der in seiner närrischen Weisheit (§. 27.) schreibt: „daß aus Kalk und neuem Käse ein Stein oder „Kieß kann werden, welcher an Härte dem Demant „nicht viel weicht, ist mir bekannt." Man sehe auch: Sécrets concernants les Arts et les Métiers T. I. p. 50, die zu Berlin 1717 herausgekommen.

(x)

— — Firniß — zum Theil bestand.] Denn derjenige Firniß, womit man Gemälde überziehet, ist nichts als ein mit Gummi gesottenes Leinöl, oder anderes Oel, welches durch das Sieden den größten Theil seiner wässerigen Feuchtigkeit verloren hat. Wenn also auch schon Johann van Eyck diesen Firniß erfunden hätte: so würde doch nicht

zu begreifen seyn, wie er von dieser Erfindung auf den Einfall kommen können, die Farben selbst mit ungesottenem Oel abzureiben, indem dieses Verfahren der Absicht, die er damit soll gehabt haben, gerade entgegen gewesen wäre. Doch er hat ihn, wie gesagt, nicht erfunden; und hier ist die versprochene Stelle aus der Handschrift, wo Theophilus den Firniß eben so zu machen lehret, als er noch itzt gemacht wird. (Lib. I. Cap. XIX. de glutine vernition.) Pone oleum lini in ollam novam parvulam, et adde gummi, quod vocatur Fornis, minutissime tritum, quod habet speciem lucidissimi thuris, sed cum frangitur fulgorem clariorem reddit. Quod cum super carbones posueris, coque diligenter sic ut non bulliat, donec tertia pars consumatur, et cave a flamma, quia periculosum est nimis, et difficile extinguitur si accendatur. Hoc glutine omnis pictura superlinita lucida fit et decora, ac omnino durabilis. Hierauf folgt noch eine andere Weise, den Firniß zu machen, aus welcher ich nur hier anführe, daß er zu der vorgehenden Benennung des Gummi Fornis noch hinzufügt, quod romane Glassa dicitur.

Und dieses Fornis ist denn wohl das Stammwort von unserm itzt üblichen Firniß oder Verniß, von welchem ich mich nicht genug wundern kann, daß es Wachter lateinischen Ursprungs machen wollen. Als ob vernix jemals von einem al-

den lateinischen Schriftsteller wäre gebraucht worden. Ob aber darum die Ableitung, welche die Herausgeber der Actorum Sanct. (in dem Leben der heil. Lidwina T. II. Mens. April p. 302) gelegentlich beybringen, ihre Richtigkeit hat, dürfte eine andere Frage seyn.

(y)

— — für andere neuere Künstler. —] Nämlich wie wir in den Anmerkungen b und c gesehen haben, für den Neapolitaner Col' Antonio, für den Bologneser Lippo Dalmasio, und für den ungenannten Künstler zu Löwen, dessen Miräus gedenket. Denn ich kann doch nicht glauben, daß Miräus blos sagen wollen, daß Johann von Eyck seine Erfindung eher als 1410 müsse gemacht haben, weil sie ein Künstler, der bereits 1400 gestorben, schon von ihm überkommen und geübt habe. Denn dieses würde dem, was man von der Lebenszeit des Johann von Eyck gewöhnlich annimmt, und dem Sterbejahre des ältern Bruders, welches gewiß ist, gänzlich widersprechen.

Und wer weiß, wie viel man noch itzt Gemälde in alten Kirchen finden möchte, die erweislich älter sind als 1400, und die man doch als

wahre Oelgemälde würde erkennen müssen, wenn man nur zuverlässige Prüfungen damit anstellen könnte und dürfte!

Zusätze
zu der Abhandlung
vom
Alter der Oelmalerey.

Von dem Herausgeber.

I.

Wenn gleich der Nachtrag, den ich hier zu der Abhandlung vom Alter der Oelmalerey liefere, mehr historisch als kritisch ausfallen, und die noch immer streitige Frage über die eigentliche Erfindung derselben zu keiner völligen Entscheidung bringen wird; so darf ich doch vermuthen, daß es den Lesern dieser Schriften angenehm seyn werde, die weitern Fortschritte dieser Untersuchung, die zum Theil durch die Lessingische Schrift veranlaßt wurden, übersehen zu können, und dadurch die Frage selbst ihrer Entscheidung wenigstens näher gebracht zu finden. Völlig entscheiden möchte sie sich wohl so leicht nicht lassen; und auch hier werden die ersten Anlässe und die vorbereitenden sowohl als die begleitenden Umstände dieser Erfindung, wie so mancher andern, wohl im Dunkeln bleiben. So

viel aber wird am Ende aus allem erhellen, daß die Beymischung des Oels zur Bereitung der Farben weit früher bekannt gewesen ist, als man davon nicht zum bloßen Anstreichen, sondern zur Verfertigung eigentlicher Kunstgemälde, und zur Bewirkung ihrer größern Vollkommenheit, Gebrauch machte. Die Einführung dieses letztern Gebrauchs dem Johann van Eyck abzusprechen, hat man immer noch zu wenig Grund. Die Gemeinmachung desselben scheint vielmehr ihm und seinem Zeitalter um so gewisser zu gehören, da dieses in der Geschichte der Malerey eine so merkwürdige Epoche macht, und sich erst von diesem Zeitalter die schnellen Fortschritte der Kunst, und die edelsten Arten ihrer Anwendung, anheben.

Die erste nähere Prüfung dieses Gegenstandes, wozu Leßings Schrift unmittelbar Gelegenheit gab, sind, soviel ich weiß, des Herrn von Murr Beyträge zur Geschichte der Oelmalerey *). Gleich zu Anfange derselben gedenkt er der von Lessing entdeckten Handschrift des Theophilus Presbyter, den er aber nicht für einen deutschen Mönch, noch mit dem Tutilo im neunten Jahrhundert für Eine Person, sondern für einen Mönch von griechischer Herkunft hält, der in Italien sey geboren und erzogen worden **). Auch hält

*) In seinem Journale zur Kunstgeschichte und zur allgemeinen Literatur, Th. I. (Nürnberg 1776. 8.) S. 17. f.

**) Herr Breitkopf schrieb mir indeß vor einigen Jahren, er habe bey Gelegenheit seiner Unter-

Herr v. M. sich überzeugt, daß vor Johann van Eyck bereits in Italien Versuche, mit Oelfarben zu malen, gemacht worden, die man aber äusserst geheim gehalten habe. Man behaupte, daß in Neapel schon im Jahr 1300 mit Oel sey gemalt worden. Aus des Bernardo de'Domenici Lebensbeschreibungen der dortigen Maler, Bildhauer und Baukünstler führt er eine dahin gehörige Stelle an, worin dieser sich auf das Zeugniß einer Handschrift des Cavaliere Massimo Stanzioni beruft, und wo die Reise des Antonello von Messina nach Flandern zum Johann van Eyck, die Lessing bezweifelt, schlechthin geläugnet wird. Hierin aber geht Stanzioni, nach des Herrn v. M. Urtheile, zu weit; und es sind ihm — wie es scheint, mit Recht — alle die Maler verdächtig, die zu den Zeiten des Johann van Eyck lebten, und doch vor ihm, oder wenigstens aus ihrer eigenen Erfahrung, die Oelmalerey gekannt haben sollen. Dies gilt sowohl vom Colantonio da Fiore in Neapel, als vom Lippo Dalmasio in Bologna. Vom Antonello da Messina, der zu Venedig zuerst mit Oelfarben gemalt haben soll, sagt nicht nur Vasari, sondern auch Ridorfi, der Graf Salvarolo, und Weyermann, daß er diese Kunst in Flandern von Johann van Eyck ge-

---

suchungen vom Ursprung der Holzschneiderey, dies Werk mit genutzt, und sich genauer um diesen Theophilus bekümmert. Hierbey glaube er so viele Merkmahle gefunden zu haben, daß Lessing's Meynung wohl ihre Richtigkeit habe.

lernt habe. Daß dem Antonello die von Lessing erwähnte Grabschrift wirklich gesetzt worden sey, leidet wohl keinen Zweifel; und vermuthlich hat sie Vasari, der oft in Venedig war, selbst abgeschrieben. Jetzt aber findet sie sich nicht mehr. Herr v. M. vermuthet, daß Antonello in San Cassiano begraben, und sein Grabmahl durch nachherige Veränderung der Kirche verschüttet sey. — Uebrigens ist die Ausgabe des Vasari von 1578 nicht, wie Lessing meynt, die erste, die er selbst besorgte; sondern diese erschien schon im Jahr 1550 in zwey Octavbänden. Herr v. M. macht S. 30. einen Versuch, die Epoche der alten Oelmalerey, wie sie von Johann van Eyck mehrern, italienischen und niederländischen Künstlern zunächst bekannt wurde, chronologisch zu ordnen. — In Deutschland giebt es zwar viele alte Oelgemälde; aber ihre frühere Verfertigung läßt sich nicht beweisen. Die von Keyßler aus dem Praumischen Kabinette in Nürnberg, als mit der Jahrzahl 1318 versehen, angeführte, in Oel gemalte, Tafel ist, nach des Hrn. v. M. Meynung, unstreitig aus dem fünfzehnten Jahrhundert; und die Jahrzahl, die 1518 heißt, gehört gar nicht zu dem Gemälde. — Bey Weyermann steht die Nachricht von Johann van Eyck, der Hauptsache nach, eben so, wie bey van Mander. Van Goel und Gerard Hoet haben hierüber nichts; noch weniger Houbraken, der den van Mander fortsetzte, dessen Werk nicht, wie Lessing meynt, durch ihn neu herausgegeben ist. Die Stelle des Descampe darüber hat Herr v. M. der Länge nach abdrucken lassen. Sie ist bloße Wiederholung des gewöhnlichen Berichts, nur

im

im Vortrage etwas aufgeschmückt und erweitert. Das Resultat von den Untersuchungen des Hrn. von Murr ist folgendes: „Es dünkt mich sehr unbillig „zu seyn, einem Künstler, den alle Maler seiner „Zeit verehrten, weil er ein Geheimniß besaß, das „sie nicht wußten, das Verdienst der Erfindung der „Oelmalerey abzusprechen, die doch in ganz Ita„lien damals so neu, so erwünscht war. Kurz, „vor van Eyck malte man zwar in Oel, aber „ohne Geschicklichkeit. Man ließ wieder davon ab, „weil viele andere Hinderniſſe sich dabey ereigneten. „Johann aber überwand sie alle, und wurde der „Lehrer der welschen Koloristen."

Herr von Murr vermuthet, daß sich in einigen ältern flandrischen Chroniken, und ähnlichen historischen Werken doch wohl eine Erwähnung von der dem van Eyck zugeschriebenen Entdeckung finden müsse. Die Annales de Flandes des Emanuel Sueyro habe ich vor mir; und es wird in ihnen allerdings dieses Umstandes gedacht *)

*) T. II. p. 88. (Anvers, 1624. fol.) Florecian en la ciudad de Brujas Juan y Huberto van Eycke hermanos, pintores y artifices insignes, que, legun la opinion de algunos, nascieron en Mas-eyck, lugar pequeno à la orilla de la Mosa y de la jurisdicion de Lieja. Hallò el Juan el modo de defender la pintura de las injurias del tiempo, mezelando los colores con el azeyte ò olio sacado de las simientes del lino, invencion rara y que se communicò despues à otras naciones,

Aber Guevro ist ein zu neuer Schriftsteller, der erst im Jahr 1629 starb. Er gehört also in die Reihe derer, von denen Lessing es zugiebt, daß ihrer fast keiner diese Anekdote übergangen habe. Die übrigen historischen Werke, welche Herr v. Murr als solche nennt, in denen vielleicht näherer Aufschluß über diese Sache zu finden seyn möchte, be-

---

siendo el primero Antonello de Messina Siciliano, (el qual se hallò en aquel tiempo en Brujas,) que enseñò en Italia la forma à Dominico Veneto y otros pintores de aquella Region, donde como en todas fue celebrado el nombre de Juan van Eyck honrado sus obras el Rey Alfonso de Napoles, Frederico el segundo Duque de Urbino, Lorenço de Medicis, y otros Principes, favoreciòle mucho Phelipe Conde de Charelois, hijo del Intrepido, y conociendo las prendas del hombre, y su grande entendimiento, le recibiò entre sus consejeros, estimando su parecer y compañia. Vee se aun en la Iglesia de S. Juan de Gante el retablo de las siete obras di misericordia con las effigies de Adam y Eva en los lados, de quel el Señor Rey Don Phelipe Segundo de gloriosa e immortal memoria mandò sacar y llevar à España la copia hecha por Miguel Coxie: està en la capilla real de Madrid. Creese que fue el original commençado por el Huberto, y que por su muerte le acabò Juan van Eyck, que muriò en Brujas, dò le enterraron en la Iglesia de S. Donaciano.

finden sich sämmtlich in der Herzogl. Wolfenbüttelischen Bibliothek. Aber der würdige Aufseher derselben, der sich der freundschaftlichen Bemühung, sie nachzusehen, auf meine Bitte unterzog, versichert mich, daß von Johann van Eyck, und überhaupt von Kunst und Literatur, in keinem derselben das Mindeste anzutreffen sey, und setzt hinzu, er habe schon ehedem über diesen Gegenstand Untersuchungen, jedoch vergeblich, angestellt.

Bisher also ist Lessing's Behauptung, daß vor dem Vasari kein Schriftsteller der Entdeckung des van Eyck erwähne, noch nicht widerlegt; und es verdient gar sehr die Aufmerksamkeit der Kunstgelehrten, diesen Umstand, wo möglich, noch mehr aufzuklären.

II.

Lessings Auffindung der Handschrift des Theophilus, und seine dadurch veranlaßten Untersuchungen blieben auch in Italien nicht unbekannt. Im zweyten Bande der Antologia Romana vom J. 1775 *) erschien ein ziemlich weitläuftiger, und mit Einsicht entworfener Auszug seiner Abhandlung, und ihres wesentlichsten Inhalts. Einige, dadurch veranlaßte, Bemerkungen enthält aber dieser Auszug nicht; nur, daß sich der Verfasser am Schlusse desselben noch den Fall als möglich denkt, daß die Oelmalerey zwar zu den Zeiten des Theophilus bekannt gewesen, hernach aber

*) Roma, 1776. 4. No. VII. p. 49. s.

in jenen Jahrhunderten der Barbarey in Vergessenheit gerathen, und durch van Eyck, auf's neue wieder erfunden sey. Auch erinnert er in Ansehung des Vasari, daß man sich in den Angaben der Zeitpunkte nicht sonderlich auf ihn verlassen könne, weil er hierin manche Fehler begangen habe, worunter der gröste ohne Zweifel der sey, daß er dem Cimabue die Wiederherstellung der Malerey beylege, da es doch in einer Kirche zu Siena ein Gemälde des Giulio da Siena gebe, der lange vor dem Cimabue gelebt habe, mit der Aufschrift: Julius de Senis diebus pinxit amenis. Wider diesen Vorwurf liesse sich indeß Vasari leicht rechtfertigen; denn dadurch, daß Cimabue durch seine bekannten eigenthümlichen Verdienste und Bemühungen in der Kunst Epoche macht, wird nicht geläugnet, daß es schon vor ihm Maler in Italien gegeben habe.

Uebrigens will ich hier das nicht wiederholen, was Lessing selbst von den Ansprüchen der Italiener auf die Erfindung der Oelmalerey beygebracht hat; sondern nur das noch hieher setzen, was sich darüber in den Zusätzen des Mongitore zu der Sicilia Inventrice des Auria findet, da Lessing S. 86 bedauerte, dies Werk nicht nutzen zu können. Es enthält aber diese, in gedachtem Werke S. 250. befindliche Stelle nichts mehr, als was Lessing darin vermuthete, und was er schon in der Raccolta d'Opuscoli u. s. f. angeführt fand:

Molti autori attribuiscono la gloria di quest' invenzione ad Antonello degli An-

tonii, detto altrimente Antonello da Messina, celebre pittore Messinese. Cf. Bonfiglio, Messina, lib. 7. fol. 59. Saavedra, Rep. Hiterar. f. 8. Altri però scrivono, che fosse stato inventore del colorito ad oglio Giovanni da Bruggia, in Fiandra, di cui portate alcune tavole in Italia, vedute da Antonello da Messina, d'un subito accesso del desiderio di apprendre quel suo colorito, si trafferì in Fiandra, e da esso ebbe quell' invenzione, che dopo la morte di Giovanni da Bruggia trafferi in Italia, e fermatosi in Venezia, l'insegnò a Domenico Veneziano, e da esso l'ebbero altri. Cosi scrive Vasari, Vite de Pitt. f. 85, e f. 379. ss. Così pur si legge nel suo Epitafio in Venezia, dal Vasari: Coloribus oleo miscendis splendorem et perpetuitatem primus Italiae picturae contulit. Qual opinione è seguita dal nostro Aurin nel Gagino Redivivo, cap. 4. f. 15.

III.

Sieben Jahre nach der Bekanntmachung der Lessingischen Schrift vom Alter der Oelmalerey, erschien zu London ein kritischer Versuch des Herrn Raspe über eben diesen Gegenstand. *) Offenbar ist derselbe nicht nur durch jene

*) A critical Essay on Oil-Painting, proving, that the Art of painting in Oil was known

Schrift veranlaßt, sondern auch so ganz und durchgehends auf sie gegründet, daß er an mehrern Stellen, und in Ansehung der vornehmsten Beweisgründe für das höhere Alter dieser Erfindung, fast wörtlich nur aus ihr genommen und übersetzt ist. Um sich von dem ganzen Inhalte und dem Werthe dieses kritischen Versuchs einen Begriff zu machen, verweise ich den Leser auf die ausführliche und überaus gründliche Beurtheilung desselben in der Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften, *) die mich eines völligen Auszugs überhebt, und schränke mich auf die bloße Anführung einiger Umstände ein, die zur nähern Erörterung der Hauptfrage beytragen können.

Was Herr Raspe, S. 21 bis 35, über verschiedene Spuren von dem Gebrauche des Oels in der Malerey der Alten und der Neuern vor der angeblichen Zeit der Erfindung der Oelmalerey vorträgt, läuft, seiner eigenen Aufzählung nach, vornehmlich auf folgende Umstände hinaus: Die Alten waren schon mit dem weißen Kalk- oder Kreidegrunde bekannt, dessen sich die neuern Meister zu Oelgemälden auf Holz bedienten; und hieraus folgt freylich nicht mehr, als daß sie vielleicht auf den

before the pretended Discovery by John and Hubert van Eyck; to which are added Theophilus de arte pingandi, Eraclius de artibus Romanorum, and a Review of Farinator's Lumen animae, by R. E. RASPE. London, 1781. 4.

*) B. XXVII. St. 2. S. 209.

nämlichen Grund auch die nämlichen Farben getragen haben. Die Oelfirnisse, deren sich die Aegypter und Apelles, nach Herrn Raspe's Voraussetzung, bedienten, hätten sie auf die Erfindung der Oelfarben leiten können. Da sich aber weder aus den von Herrn R. untersuchten ägyptischen Mumien, noch aus einer von ihm angeführten und erläuterten Stelle des ältern Plinius,*) schliessen läßt, daß sie auch ihre Farben mit diesem Firniß bereitet und gemischt hätten, und da es vielmehr offenbar ist, daß dieser Firniß nur äußerlich auf die schon fertigen Gemälde aufgetragen wurde: so läßt sich auch hieraus nichts weiter folgern, als daß die Alten der Erfindung sehr nahe waren, und daß es zu verwundern ist, wie sie nicht auf dieselbe gerathen sind. Die Außenlinien und Umrisse der alten griechischen und hetrurischen Gefäße geben blos einen zweifelhaften und trüglichen Anschein zu dieser Voraussetzung. Die alten griechischen und römischen Gemälde auf den Wänden und auf Stein wurden entweder auf nassen Kalk gemalt, oder sind noch nicht hinlänglich untersucht worden. Das Oel, dessen man sich bey der gröbern Wachs- und Wand-Malerey, oder zum blosen Anstreichen, bediente, beweis't höchstens nur, daß man Versuche mit Oelfarben gemacht habe; und so haben wir wenigstens keine directe Beweise, daß die Oelmalerey den Aegyptern, Griechen und Römern bey ihren eigentlichen Gemälden wirklich bekannt gewesen sey. Aus ihrem großen Scharfsinne, und aus der Einfachheit

*) L. XXXV. c. 10.

der Erfindung selbst, läßt sich durchaus nichts Gewisses schließen.

Herr Raspe wendet sich also zu den Neuern, und gründet seine Beweise, daß diese schon frühzeitig mit dem Gebrauche der Oelfarben bekannt gewesen sind, auf die handschriftlichen Werke des Theophilus und Eraklius. Von dem erstern gedenkt er der drey schon von Lessing angeführten Handschriften, und setzt dann noch die Beschreibung einer vierten hinzu, die er auf der Universitätsbibliothek zu Cambridge fand, und in's dreyzehnte Jahrhundert setzt, deren Gebrauch ihm aber nicht gestattet wurde. Sie ist indeß nicht vollständig, sondern enthält nur das erste Buch des Theophilus. Eine fünfte Abschrift findet sich gleichfalls zu Cambridge in dem Trinity-College, unter der Angabe: Theophilus Monachus de omni scientia artis pingendi; wobey angeblich noch Gratsius de artibus Romanorum angebunden ist, das aber zu Hrn. Raspe's großer Freude, keine andere, als die längst von ihm gesuchte Schrift des Eraklius war. — Von dem Theophilus enthält diese Handschrift noch weniger, als die vierte; nur die ersten 28 Kapitel des ersten Buchs. Herr R. hat dies Stück hier aus jener letztern Handschrift abdrucken lassen; aber sehr fehlerhaft, sowohl in Ansehung der Rechtschreibung als der Unterscheidungszeichen.

Die Schrift des Eraklius de artibus Romanorum befindet sich auch in der Königl. Bibliothek zu Paris in eben dem Codex, worin die

vom Theophilus befindlich ist. Lessing, der sie blos aus der Nachweisung des Catalog's kannte, wurde schon auf ihre Ueberschrift sehr aufmerksam, und versprach sich viel Neues und Interessantes davon. *) Diese Erwartung erfüllt die Schrift selbst, die Herr R. zuerst hier abdrucken ließ, nun freylich bey weitem nicht.

Wer dieser Eraklius gewesen sey, und wo und wann er gelebt habe, darüber läßt sich bis jetzt nichts Gewisses sagen. Gesner, Simler, Montfaucon, Fabricius, **) und andere Bibliographen, schweigen ganz von ihm. Daraus, daß er in der Ueberschrift seines Werkchens virsapientissimus heißt, vermuthet Herr Raspe, daß er kein Priester oder Geistlicher gewesen sey, und daß das Zeitalter, worin er lebte, und welches ihn mit diesem Beynamen beehrte, sehr barbarisch müsse gewesen seyn, denn seine Schreibart ist äußerst schlecht, seine Leichtgläubigkeit sehr groß, und seine Sachkenntniß ungemein oberflächlich. Bey dem allen mag er vielleicht ein Laienbruder oder Mönch gewesen seyn; denn er richtet sein Werk an einen frater, worunter wohl kein leiblicher Bruder zu

*) S. 95.

**) Beym Fabricius (Biblioth. lat. med. et inf. aet T. II. p. 314.) kommt zwar ein Eraklius vor, der beym Baronius u. a. Erabius heißt, Presbyter zu Hippo, und Freund und Zeitgenosse Augustin's war. An diesen aber ist wohl, der barbarischen Schreibart wegen, hier nicht zu denken. Auch die Anführung Isidor's erlaubt das nicht.

verstehen ist. Unstreitig aber war er ein unwissender Empiriker und Geheimnißkrämer. Der Name Heraklius oder Eraklius ist griechisch; und griechische Namen wurden in Italien schon bald nach der Theilung des Kaiserthums sehr gemein, weil ein Theil von Italien im Besitz der griechischen Kaiser blieb. Daß seine Schrift aber eine Uebersetzung aus dem Griechischen sey, läßt sich nicht wohl annehmen, da er blos lateinische Schriftsteller anführt, unter welchen Isidorus, der im siebenten Jahrhunderte lebte, der späteste ist. Vielleicht lebte und schrieb er bald nach diesem Zeitalter. Seine Nachrichten von einigen zu seiner Zeit in Rom gangbaren Handgriffen, und besonders von Glasmanufakturen, scheinen zu verrathen, daß er kein geborner Italiener, wenigstens kein Römer, war, und daß er in einem fremden Lande, oder für ein fremdes Land schrieb, um diese fremden Künste demselben mitzutheilen. Daß er in oder vor dem dreyzehnten Jahrhunderte geschrieben habe, erhellt aus der ganzen Beschaffenheit der hier abgedruckten Handschrift.

Diese Handschrift besteht theils aus metrischen, theils aus prosaischen Anweisungen zu allerley Künsten und Handgriffen; und ungeachtet ihres unbedeutenden Gehalts, wäre es doch wohl der Mühe werth, sie auch in Deutschland der Länge nach abdrucken zu lassen. Da hier indeß der Raum dazu fehlt, so begnüge ich mich, sowohl von den Versen, als von der eben so schlechten Prose, einige Stücke auszuheben, deren Inhalt vorzüglich hierher gehört:

De pretiosa pictura vitri.

E vitro si quis depingere vascula quaerit,
Eligat ipse duas rufo de marmore petras,
Inter quas vitrum Romanum conteret; et cum
Ut pulvis terrae fuerit pariter resolutum,
Hoc faciet liquidum clara pinguedine gummi.
Post haec depingat petulas, quas finxit honeste
Figulas. Hoc facto succenso imponat easdem
Fornaci, cavpatque simul, quae terra probata
Has teneat, quo si valeat obstare colori,
Illas qui facies plena virtute nitentes.

Quomodo aptetur lignum, antequam pingatur.

Quicunque aliquod lignum ornare diversis coloribus fatagis, audi quae dico. Imprimis ipsum lignum multum rade aequalem, et planissimum radendo et ad ultimum fricando cum illa herba, quae dicitur asperella. Quod si ligni materies talis fuerit, ut non possis aequare ejus asperitates, vel non velis propter aliquas occasiones, nec tamen cum corio illud velis operire vel panno: album plumbum teres super petram siccam, sed non tantum, quantum si inde pingere velis. Deinde ceram in vaso super igne liquefacies, tegulamque tritam subtiliter; albumque plumbum, quod ante trivisti, simul commisces saepius movendo cum parvo ligno, et sic sine refrigerari. Postea aliquod ferrum fac calidum, et cum ipso ceram funde in ipsas cavernulas, donec aequales sint, et cum cul-

tello desuper abrade ea, quae sunt scabrosa. Si autem plumbum miscere cum cera dubitas, scito, quod quantum plus miscueris, tanto durius erit. Et sicut dixi jam, aequali facto. Abundantius plumbum valde subtilissime tritum cum oleo desuper per totum, ubicunque pingere vis, tenuissime extendendo cum penicello asinino sic aptato. Deinde ad solem exsiccari bene permitte. At cum siccatus fuerit color, iterum superpone: sicut prius fecisti, de eodem et spissiorem pones, sed non ita spissiorem, ut abundantiorem colorem superponas, sed ut oleum minus habeat. Nam et in hoc multum cavendum est, ut nunquam crassiorem colorem superponas. Quod si feceris, et abunde posueris, cum exsiccari coeperit, rugae desuper erunt. — —

Quomodo praeparatur columna ad pingendum.

Si vis aliquam columnam vel laminam de petra pingere, inprimis optime ad solem vel ad ignem siccari permittes. Dein album accipies, et cum oleo super marmorem clarissime teres. Postea illam columnam jam bene sine aliqua fossula planam et positam de illo albo cum lato penicello superlinies duabus trinis vicibus. Postea imprimes cum manu vel brussa de albo spisso, et ita dimittes paululum. Cum vero modicum siccatum fuerit, cum manu tua album planando fortiter retrahes. Hoc tamdiu facies, donec planum sit quasi

vitrum. Tunc vero poteris desuper de omnibus coloribus cum oleo distemperatis pingere. Si vero marbrire volueris, super colorem vel brunum vel nigrum vel alium colorem, cum ficcata fuerunt, marbrire poteris; postea vernicia ad solem.“

Was in diesen beyden letztern Abschnitten von der Beymischung des Oels zu der Farbenbereitung vorkommt, ist alles, was sich aus der Schrift des Eraklius zum Behuf der hier vorliegenden Streitfrage anführen läßt, und, wie man sieht, ist es äußerst wenig, nicht einmal so viel, als bey'm Theophilus, besonders im 23sten Kapitel seines ersten Buchs, darüber vorkommt. Aus beyden Schriften aber erhellt doch wenigstens, daß der Gebrauch des Oels zu den Farben in den damaligen Zeiten schon bekannt gewesen ist.

Ausser jenem hinzu gekommenen Zeugnisse des Eraklius führt Herr Raspe auch noch S. 51. f. dasjenige an, was Walpole gleich zu Anfange seiner Anekdoten über die Malerey in England von dem daselbst schon früh bekannten Gebrauche der Oelfarben beybringt. Ich will lieber hier seine Quelle selbst zu Rathe ziehen, und unmittelbar aus diesem in Deutschland nicht sehr bekannten Buche die hierher gehörenden Stellen ganz mittheilen.*)

Folgende Vorschrift sagt Walpole, ist sehr

*) Anecdotes of Painting in England — by Mr. HORACE WALPOLE. Edit. Lond. 1782. 5 Vols. 8vo. Vol. I. p. 10.

merkwürdig, weil man daraus sieht, daß der Gebrauch der Oelfarben *) schon weit früher bekannt war, als man die Erfindung derselben gewöhnlich anzunehmen pflegt. Sie ist vom 23sten Jahre der Regierung Heinrichs III. 1239 datirt, und lautet so:

„Rex thesaurario et cameraiis suis salu-
„tem. Liberate de thesauro nostro Odoni
„aurifabro et Edwardo filio suo centum et
„septemdecem solidos et decem denarios pro
„oleo, vernici et coloribus emptis, et
„picturis factis in camera reginae nostrae
„apud Westm. ab octavis sunctae trinitatis
„anno regni nostri XXIII, usque ad festum
„sancti Barnabae apostolo eodem anno, scili-
„cet per XV dies.“

In der Folge **) kommt Herr Walpole auf

*) In der eben angeführten, neuen und vermehrten Ausgabe dieser Anekdoten steht hier noch folgende Anmerkung: „Johann van Eyck, der „vorgebliche Erfinder der Oelmalerey, die er bey „seinen Nachforschungen über den Firniß entdeckt „haben soll, starb im Jahr 1441. In der obi„gen Urkunde werden beydes Oel und Firniß „erwähnt; und das erstere wurde vielleicht blos „zur Verfertigung des letztern gebraucht. Herr „Raspe hat in seiner im Jahr 1781 bekannt ge„machten merkwürdigen Abhandlung bewiesen, „daß die Oelmalerey lange vor ihrer angeblichten „Erfindung durch van Eyck bekannt war.“

**) S. 41. f.

diesen Umstand zurück, bey Gelegenheit eines Gemäldes von dem englischen Könige Richard II., in der Pembrokischen Sammlung zu Wilton. Es ist ein kleines, aus zwey Tafeln bestehendes Stück, worauf der König knieend vorgestellt ist, begleitet von seinen Schutzheiligen, Johannes dem Täufer, St. Edmund dem Könige, und Eduard dem Bekenner, vor der Mutter Gottes und dem Kinde, von Engeln umgeben. Unten an diesem Gemälde stehen folgende Worte: „Invention of painting in „oil 1410. This was painted before in the „begins ning of Richard II, 1378, etc.“ — Diese Worte, sagt Walpole, die sehr zweydeutig sind, machten einen Zweifel in mir rege, den mir Niemand aufzulösen wußte. Sollen sie andeuten, daß dies Stück in Oel gemalt sey, ehe Johann van Eyck im Jahr 1410 dies Geheimniß entdeckte? Das sollte man fast glauben. Denn was sagte die Inschrift Neues, wenn ihr Urheber nur damit sagen wollte, daß die Malerey in Wasserfarben, oder die Miniaturmalerey früher ausgeübt wurde, als das Malen in Oelfarben? Jede illuminirte ältere Handschrift bewies das schon. Alles kommt auf die Frage an, womit das gegenwärtige Gemälde gemalt sey? Und hierauf kann ich nur so viel antworten, daß es mit Glas bedeckt, und eine zu große Merkwürdigkeit ist, um Versuche damit anstellen zu können. Es ist auf einem hellen Goldgrunde gemalt; die Farben sind äußerst frisch, und nicht schwarz geworden, wie Oelfarben geworden wären, und ist, wie gesagt, unter Glas verwahrt; lauter Beweise, daß es ein Miniaturgemälde ist. Und doch wage ich hier nichts zu entscheiden. Die

gedachte Inschrift, und einige andere Umstände scheinen es zweifelhaft zu machen, ob Johann van Eyck wirklich der erste gewesen sey, der seine Farben mit Oel mischte. *) Aus einer oben angeführten Urkunde haben wir gesehen, daß man sich lange vor dieser Zeit des Oels wenigstens als eines Firnisses bediente; und es läßt sich schwer begreifen, wie es möglich gewesen sey, Wasser- oder Leimfarben mit einem Oelfirnisse zu überziehen. Es fiel mir ein, zu untersuchen, womit die Maler vor Johann van Eyck ihre Farben gemischt haben. Selbst hier in England sind noch einige Gemälde auf Holz vorhanden, die älter sind, als man die Einführung der Oelmalerey bey uns annehmen kann. Des Gemäldes zu Wilton nicht zu gedenken, muß man nothwendig annehmen, daß auch ein anderes Gemälde von Richard II. zu Westminster, und ein unzweifelhaftes Originalbildniß von Heinrich IV zu Hamptoncourt in Herfordshire, der zwey Jahre nach van Eyck's Entdeckung starb, früher verfertigt sind, als die neue Kunst hier bekannt wurde. Das Gemälde in Westminster ist freylich wieder neu aufgemalt worden; und es läßt sich folglich nichts daraus schließen. So leicht mir auch diese Unter-

suchung

*) Auch Herr Raspe beschreibt dies Gemälde aus eigener Ansicht, S. 54. f. seines Versuchs, und ist sehr geneigt, es für ein Oelgemälde zu halten. Von den übrigen hernach angeführten, und mehrern ähnlichen, redet er eben daselbst. Man vergleiche des Herrn von Budberg Versuch über das Alter der Oelmalerey, (Gött. 1792. 4.) S. 21. f.

suchung anfänglich schien, so fand ich doch, daß man sie nie mit sonderlichem Fleiße angestellt hat, und daß sie noch nicht zur Entscheidung gebracht ist, ob sie gleich von der gelehrten Gesellschaft der Alterthumsforscher aufgegeben wurde. Nachdem ich verschiedene Malerbücher nachgeschlagen hatte, die alle von Johann van Eyck's Erfindung redeten, ohne ein Wort von der Methode zu erwähnen, die durch sein Geheimniß abgeschafft wurde, fand ich zuletzt, was ich suchte, im Sandrart: *) „Weil „sie aber fürchteten," sagt er, „daß die Mauern schri„cken möchten, haben sie solche, vermittelst des Leims, „mit Tuch oder Leinwat überzogen, darauf gegypst, „und dann erst ihre Gemälde geführt, welches sie „Tempera benamet. Diese Tempera haben „sie also zugerichtet. Sie nahmen erstlich ein Hühnerey, schlugen es ein, und zerrieben darin ein „zartes Aestlein von einem jungen Feigenbaum; da „dann, aus der Milch dieses Schößleins, und aus „dem Eyergelb, die Tempera entsprungen. Mit „dieser haben sie nachmals, anstatt des Wassers, „Gummi oder Tragant, ihre Farben zugerichtet und „gebrochen, und also ihre Arbeit verrichtet." — Aus den letzten Worten dieser Stelle, fährt Walpole fort, ist es wahrscheinlich, daß sie ihre erste Farbe blos mit Wasser oder Gummi auftrugen,

*) Walpole führt diese Stelle aus dem lateinischen Texte des Sandrart an; ich nehme sie aber aus dem ältern deutschen Texte seiner Akademie, Th. I. B. II. S. 66. Es ist dort allerdings nur vom Freskomalen die Rede.

„Man wird mir vielleicht einwenden," setzt er hinzu, „daß man sich dieser Verfahrungsart blos bey der Malerey auf Stein und Kalk bedient habe; wenn man aber die Bewerfung wegläßt, so sehe ich kein Hinderniß, warum man sich nicht eben dieser Zubereitung auf Holz hätte bedienen können. Welcher Mischung sich Cimabue, der Wiederhersteller der Kunst, bediente, sagt uns eben dieser Schriftsteller: *) „Viel Historien und Bilder auf Holz mit „Eyer und Leimfarben, wie auch auf Mauerwerk „in naſſem Kalk, sind noch in Florenz von ihm zu sehen."

„Indeß läßt der weit ältere Gebrauch des Oels, wäre es auch nur zum Firniß, es immer noch zweifelhaft, ob Johann van Eyck's Entdeckung völlig ihm eigen war. Die mehrmals gedachte merkwürdige Urkunde setzt den Zeitpunkt der Oelmalerey über hundert Jahr früher hinauf. Van Eyck soll auf diese Erfindung bey seiner Nachsuchung eines bessern Firnisses gerathen seyn. Hörte er nicht vielleicht, daß ein solcher Firniß, oder eine solche Composition, in England gebräuchlich sey? **) Selbst

*) Ebendas. Th. II. B. II. S. 57.

**) „Ich kann nicht umhin, hier eine Vermuthung zu wagen ob sie gleich von keinem Schriftsteller über die Malerey bestätigt wird. Es giebt zu Chiswick ein altes Altarblatt, welches den Lord Clifford und seine Gemahlin knieend vorstellt. Van Eyck's Name ist auf der Rückseite des Brettes eingebrannt. Ist van Eyck jemals in England

die gedachten noch vorhandenen Gemälde, die allem Anſchein nach Oelgemälde ſind, ſcheinen noch mehr zu beweiſen. Die von Heinrich III. gebrauchten Maler ſcheinen Italiener geweſen zu ſeyn; und doch iſt es leicht, ihnen dies Geheimniß ſtreitig zu machen; wenigſtens kann ich beweiſen, daß ſie das Oelmalen hier in England müſſen gefunden, und nicht es mit ſich hinüber gebracht haben; denn es

---

geweſen; ſollte es dann nicht wahrſcheinlich ſeyn, daß er hier den Gebrauch der Oelfarben gelernt, und ſich die Ehre der Erfindung ſelbſt angemaßt habe, weil England damals in der Kunſtwelt wenig bekannt, und bey den damaligen Unruhen nicht müßig genug war, um ſein Recht auf ſolch ein Geheimniß zu behaupten, welches im Auslande ſo viel Glück machte? Eine Vermuthung mehr, obgleich keinen Beweis, daß van Eyck in England geweſen ſey, giebt ein Gemälde von dieſem Künſtler in der Sammlung des Herzogs von Devonſhire, welches 1422 gemalt iſt, und die Weihung des heil. Thomas Becket vorſtellt. Der Sage nach war es ein Geſchenk an Heinrich V. von ſeinem Oheim, dem Herzoge von Bedford, Regenten von Frankreich; aber bloſe Sage iſt noch kein Beweis; und zwey Gemälde dieſes Künſtlers in England, eins von einer engliſchen Familie, und das andere von einer engliſchen Geſchichte, beweiſen wenigſtens eben ſo gut, daß er in England geweſen ſey, als die Sage von einem derſelben beweist, daß es auswärtig ſey gemalt worden. Alles dies aber gebe ich für nichts weiter, als bloſe Vermuthung aus."

findet sich offenbar, daß man damals in Italien von dieser Methode noch nichts wußte. Als einige von Johann van Eyck's Gemälden zum Alfonso, König von Neapel, gebracht wurden, erstaunten, wie Sandrart sagt, die italienische Maler darüber, daß man sie, ohne Auslöschung der Farben, mit Wasser waschen konnte." ——

So weit Walpole. Ich würde nun noch zu dem übrigen Inhalte des Raspischen Versuchs zurückkehren, wenn dieser nicht theils ganz aus der Lessingischen Schrift entlehnt wäre, theils fremde Dinge, z. B. das Dooms-day-Boock, das Lumen animae, und dergl. beträfe, was hierher eigentlich nicht gehört. *)

Man sieht indeß nach diesem allen, daß die Streitfrage auch durch diesen Versuch, und durch

*) Nur eine zu Lessing's Abhandlung, S. 126. gehörige Anmerkung mag hier noch ihren Platz finden. Die alten Oelgemälde zu Löwen, deren Miräus gedenkt, scheinen dort nicht mehr vorhanden zu seyn. Herr Raspe befragte darüber Herrn Turberville Needham, Direktor der Akademie zu Brüssel, der ihm einen Brief von Herrn Stapleton aus Löwen mittheilte, worin er ihm meldete, daß sich dergleichen Gemälde weder in der dortigen Franziskanerkirche, noch in andern Kirchen, gar nicht mehr fänden. Miräus kann aber dessen ungeachtet Recht haben, da so viele ältere gothische Gemälde durch die bessern Werke der neuern Kunst verdrängt und hinweggeschafft sind.

Walpole's Bemerkungen, ihrer Entscheidung noch nicht viel näher gebracht ist. Freylich läßt sich's nach diesem allen, wie der oben gedachte Recensent in der Bibliothek der schönen Wissenschaften sagt, schlechterdings nicht wegläugnen, daß man schon vor dem van Eyck gewußt habe, die Farben mit Oel abzureiben. „Aber ist denn dieses „schon Oelmalerey? — Ist auch das, was Theo„philus von dem Auftragen der Farben mit Oel „erzählt, schon Malerey? Nicht doch! — Wie, „wenn nun van Eyck zuerst alle die Vortheile, „die sich von dem Gebrauche des Oels in der Ma„lerey ziehen, wenn er alle die Wirkungen, die sich „dadurch machen, alle die Schattirungen und Tin„ten, die sich nur dadurch, oder nur mit Farben, „die mit Oel abgerieben sind, geben lassen, zuerst „eingesehen hätte, zuerst auf sie aufmerksam, und „derselben sich gleichsam bewußt geworden wäre? „wenn er das bessere Verhältniß einiger Farben be„sonders der weißen, z. B. des Bleyweißes, zum „Oel, vorzüglich entdeckt; wenn er die großen Lich„ter, die sich nur hierdurch geben lassen, zuerst „wahrgenommen und aufgesetzt, und endlich auch „seine Schüler darauf aufmerksam gemacht, und „es sie gelehrt hätte? — Und so wäre er, für die „Maler wenigstens, mit Recht Erfinder der Oel„malerey. Auch ist es dieses Verdienst, was ihm „die großen Künstler unter denselben zuschreiben."

IV.

Seitdem der Gegenstand dieser Untersuchung sowohl durch die Zweifel der Herren Walpole und Raspe, als durch die Aufgabe der Societät der

Alterthumsforscher, mehr zur Sprache gekommen ist, hat man verschiedene alte Gemälde daselbst näher untersucht, und in ihnen Spuren von dem früheren Alter der Oelmalerey zu finden geglaubt. In den englischen Magazinen erinnere ich mich verschiedene Angaben dieser Art von Zeit zu Zeit gefunden zu haben. *) Keine derselben war jedoch zum Beweise hinlänglich, daß man vor Johann van Eyck die Kenntniß der Beymischung des Oels zur Farbenbereitung auf die eigentliche Kunstmalerey angewendet habe. Dazu hingegen dienen diese und andere Untersuchungen, eine nun wohl völlig ausgemachte Sache noch mehr zu bestätigen, nämlich die frühere Bekanntschaft mit der Beymischung des Oels zu den Farben, deren man sich zum bloßen Malen oder Anstreichen bediente.

Eine der merkwürdigsten Abhandlungen über diesen Gegenstand, deren Resultat jedoch gleichfalls nicht viel weiter führt, ist des Gouverneurs Pownall Schreiben an Dr. Lort, welches Bemerkungen über die alte Malerey in England enthält. **) Er begleitete damit einige Zeichnungen des bemalten Deckenstücks in der Kathedralkirche zu Peterborough, die man bey dem Abdrucke seines Schreibens in Kupfer gestochen findet. Nach einigen vorausge-

*) So auch in verschiedenen, die Kunst betreffenden, deutschen Zeitschriften: z. B. in Meusel's Miscellaneen artistischen Inhalts, Heft XII. S. 325.

**) Es steht in der Archaeologia, or, Miscellaneous Tracts, relating to Antiquity; published by the society of Antiquaries of London. Vol. IX. (Lond. 1789. 4.) p. 141. s.

schickten Nachrichten von verschiedenen alten Kirchengemälden und deren Beschaffenheit, die für oder wider unsere vorliegende Frage nichts entscheiden, fährt er fort:

„Daß die Mischung der Farben mit Oel schon in den entferntesten Zeiten bekannt gewesen seyn müsse, erhellt aus dem Bemalen der Schiffe. Nichts, als eine solche Mischung, konnte sie vor dem Abspühlen und Abnutzen durch das Seewasser schützen; und den Umstand, daß man sich des Oels zur Bereitung der Farben bey'm Anstreichen der Häuser bediente, kann ich durch zwey unwidersprechliche Zeugnisse beweisen. Den ersten hat man Herrn Bentham, einem Geistlichen zu Ely, zu danken. Er hat mir ehedem einmal gesagt, daß die Rechnungen über die Baukosten des Doms, oder des sogenannten neuen Werks, von der Kathedralkirche zu Ely gegenwärtig noch in dem dortigen Kirchenarchive vorhanden wären. Ich bat ihn nachzusehen, ob sich darunter einige Artikel von Malereyen, und besonders von Oel und Firniß, befänden. Die folgenden Artikel,*) wodurch ein bisher noch nicht authentisch bekanntes Factum völlig erwiesen wird, hat dieser fleißige, genaue und gelehrte Alterthumsforscher (im Jahr 1773) mir mitgetheilt. Ich gebe sie in der Form, wie er sie mir zusandte. Sie enthalten noch manche andere merkwürdige Umstände, welche die zum Malen gebrauchten Materien betreffen, z. B. die Leinewand und das Pergament, Leimen, Lederschnitzel, zwey Arten

*) Ich ziehe hier nur drey Artikel aus, worin des Oels erwähnt wird.

von Goldblättern; außer dem Hauptumstande von der Farbenbereitung mit Oel."

„In der Rechnung, welche die jährlichen Ausgaben des Sacristans von Michaelis des Jahrs 1325 bis zu Michaelis des folgenden Jahrs enthält, ist die Ausgabe unter dem Titel: Custos novi operis, et minut. res pro novo opere. viz. in 3 lagenis et dimid. Olei pro ymaginibus super columnas depingend. 3 S. 6d"

„Item, $\frac{xx}{7}$ *) 4 lib. albi plumbi emp. de eodem 12 S prec. 1 d. In 13 lagenis Olei empt. de Thoma d'Elm 10 S. 3½ d. prec. lagen 10 d. ob. In 6 lagenis Olei emp. de Thoma de Cheyk. 4 S. 11 d. prec. lag. 10 d."

„In 28 lagen. et dimid. Olei empt. de Nich. de Wickam, 26 S. 1 d. ob. prec. lagen. 11 d. In dimid. lagen. Olei emp. 3 d. In vas terren pro oleo imponend. 4 d. quad."

„Man sieht nun freylich, daß alle diese Unkosten für bloses Anstreichen ausgegeben wurden. Auch findet sich in den übrigen Artikeln, daß man Leim und Leinewand oder Pergament brauchte. Diese Artikel werden von dem Oel zur Farbenmischung unterschieden. Auch hatte man zwey Arten von Goldblättern, goldfyn und gold parts, ausser der eigentlichen Goldfarbe. Ferner, zwey Arten von Firniß, eine gemeine und eine weiße. Der geringe Arbeitslohn des Malers beweis't, daß die-

*) Seven Score; sieben Stiege.

ser ein gemeiner Handwerker, und kein Künstler war."

„Die besondere Nachricht von dem gemalten Deckenstücke der Kathedralkirche zu Peterborough, welche die eigentliche Veranlassung und Absicht dieses Schreibens war, und die dadurch an die Hand gegebenen Untersuchungen, können uns einen ziemlich deutlichen Begriff von dem Zustande der Malerey in England vor der Entdeckung der eigentlichen Oelmalerey von Johann van Eyck geben."

Zuletzt gedenkt Herr Pownall noch der von Herrn Raspe zu Cambridge aufgefundenen und bekannt gemachten Schrift des Theophilus. Er ist aber gleichfalls der Meynung, daß alles, was darin vorkommt, nur das Bemalen und Anstreichen (postes et ostia) nicht aber den Gebrauch der Oelfarben zu Kunstgemälden, betreffe.

V.

In des Herrn von Riegger Archiv der Geschichte und Statistik, besonders von Böhmen,*) befindet sich gleich zu Anfange Etwas von den ältesten Malern Böhmens, nebst einem Beytrage zur Geschichte der Oelmalerey und Perspectiv. Diese Abhandlung ist mit J. Q. J. unterzeichnet; und ihr Verfasser ist, wie er im Vorberichte sagt selbst Maler. Auch machte er zuerst die Bemerkung, daß die Gemälde zu Karlstein Oelgemälde sind, wie Herr Pelzel in

*) Dresden, 1792. gr. 8.

seiner Geschichte der Böhmen, dritte Aufl. S. 273, es noch bey Lebzeiten des sel. Prof. Ehemant, der dies unter seinem Namen in den literarischen Nachrichten 1779 zuerst bekannt machte, anzeigt. Von diesem letztern ward er auch zu Prag, Karlstein und Königssaal im Jahr 1780 bey den darüber angestellten Untersuchungen zu Rathe gezogen.

Der Lessingischen Abhandlung hat man vornehmlich diese Untersuchung zu verdanken, und die Ankündigung derselben durch den eben gedachten Prof. Ehemant. *) Die Zweifel, welche Herr von Murr**) dawider erregte, werden in dem Vorberichte dieser Abhandlung im angeführten Archiv beantwortet, aus der ich hier nur das hierher Gehörende mittheilen will.

Sie betrifft zunächst den ältesten bekannten böhmischen Maler, Thomas von Mutina, der im dreyzehnten und vierzehnten Jahrhunderte lebte, und vom Herrn v. Mecheln für einen gebornen Böhmen aus Muttersdorf, Mutienin, oder Mutietow, von Herrn Dobrowsky hingegen für einen aus Modena gebürtigen Italiener gehalten wird, der zu Karlstein für Kaiser Karl IV. gemalt habe. Auf drey zusammen gehörenden Altargemälden der Kron- oder Kreuzkirche zu Karlstein fand

*) S. v. Riegger's Materialien zur Statistik von Böhmen, 4tes Heft, S. 188.

**) In seinem Journal zur Kunstgeschichte, B. XV. S. 17. f.

sich die Angabe dieses Meisters in folgenden beyden leonischen Versen:

Quis opus hoc finxit? Thomas de Mutina pinxit.
Quale vides lector, Rabisini filius auctor.

Jetzt befinden sich diese drey Gemälde in der K. K. Gallerie zu Wien, und sind als die ältesten in Deutschland bekannten Oelgemälde von dem neuern Anordner dieser Gallerie gleich an die Spitze der deutschen Schule gestellt. Ihnen hat man drey andere, vorher gleichfalls in jener Kirche befindliche alte Oelgemälde von einem Theodorikus oder Dittrich beygesellt.

Wenn sich nun gleich über den Geburtsort des Thomas von Mutina nichts Gewisses entscheiden läßt; so ist es doch wohl ausgemacht, daß er unter die böhmischen Künstler gehöre. Man hat schon sechs Stücke von ihm in Böhmen aufgefunden; und es giebt deren dort vermuthlich noch mehrere. Anderswo hingegen sind bisher noch keine Gemälde von diesem Künstler entdeckt worden.

Nur ergiebt sich aus mehrern Gründen, vornehmlich aber aus den Schriftzügen jener lateinischen Verse, *) daß dieser Thomas de Mutina nicht für Karl IV. zu Karlstein könne gemalt haben, sondern daß er schon früher, im zwölften

*) Man findet sie auf der ersten Kupfertafel des Archivs ꝛc. getreu kopirt.

oder dreyzehnten Jahrhunderte gelebt haben müsse.

Der Verfasser dieser Abhandlung findet es wahrscheinlich, daß in Böhmen nicht nur die Oelmalerey, sondern die Malerey überhaupt, deutschen Ursprungs gewesen sey; unter andern auch aus dem Grunde, weil die Tscheschen und die übrigen an Deutschland grenzenden Slaven diese Kunst mit den Wörtern: malowati, malowani, malam, malowarz und malowai benennen, die offenbar dem deutschen Worte malen ähnlich, und vermuthlich von demselben hergenommen und abgeändert sind. Auch sind die ersten Statuten der Malerbrüderschaft von Jahr 1348, und die ersten drey Privilegien der Schilderer in Böhmen deutsch abgefaßt.

Das durch mehrere Kunstkenner in Prag und Wien bestätigte Urtheil, daß die gedachten alten Gemälde dieses Künstlers wirkliche Oelgemälde sind, gründete der Prof. Ehemant vornehmlich auf eine mit denselben angestellte Prüfung, indem er sie mit einer schleimigen Composition überfuhr, deren sich Herr Kastner zum Bilderputzen bedient, und die er bisher noch als ein Geheimniß für sich behält. Dieser klare, durchsichtige Schleim nimmt in kurzer Zeit allen Schmutz von den Oelgemälden hinweg, ehe noch die Feuchtigkeit das Schüttgelbe, wenn dergleichen in den Gemälden ist, erweichen kann; aber eben so geschwind hebt er die Farben in Wassergemälden oder Wachs. Auch bestätigt der im zweyten Abschnitte der vorliegenden Abhandlung umständlich beschriebene Kunstcharakter jenes alten

böhmischen Künstlers diese Voraussetzung. Das Geschmolzene des Pinsels, welches seine Gemälde vorzüglich charakterisirt, ist nur Oelfarben eigen; und dieser Schmelz der Farben findet sich sowohl in der Carnation, als in den Gewändern.

In dem dritten Abschnitte dieser Abhandlung sucht ihr Verfasser es wahrscheinlich zu machen, daß die Erfindung, oder der Gebrauch der Oelfarben mit den Turnieren und der Wapenkunst in gleiche Zeit fallen. Daß die Schilde der Edlen und der Kriegsleute schon bey den Römern und den alten Deutschen gemalt wurden, erhellt aus den Zeugnissen des Vegez und Tacitus.*) Auch werden

*) VEGET. de re milit. Lib. II. c. 8. Sed ne milites in tumultu proelii a suis contubernalibus aberrarent, diversis cohortibus diversa in scutis signa pingebant: ut ipsi nominant δειγματα, sicut etiam nunc moris est fieri. — TACIT. de Mor. Germ. Scuta tantum lectissimis coloribus distinguunt. Annal. L. II. vel tenus et fucatae colore tabulae. — — Wachter erklärt in seinem Glossar das Wort Schilderey: Opus pictum, a primo et vetustissimo picturae germanicae objecto, quod erat Schild, scutum. — — Es ist doch aber wohl zu viel vorausgesetzt, wenn der Verfasser behauptet, die bemalten Schilde der Alten hätten nothwendig mit Oelfarbe bemalt seyn müssen, weil dazu weder Wasserfarben, noch Wachs oder Harz brauchbar gewesen wären. Auch sieht er selbst ein, daß hieraus noch gar nichts für die

in den Privilegien der Schilderer von den böhmischen Königen Karl und Wenzel II. dieselben zum Theil für pictores genommen; obgleich in andern ältern Statuten die Schilderer von den Malern, besonders von den geistlichen Malern, unterschieden werden.

Aus mehreren Umständen schließt der Verf., daß die Oelfarben zu Karls IV. Zeiten schon in Böhmen gemein, und eine bekannte Sache waren. Von ihrem öftern Gebrauche zur Verzierung oder Auftragung der Schriftzüge, zur Vergoldung eiserner Gitter und Stangen, u. s. f. finden sich manche Spuren. Wenn in den ältesten Urkunden der böhmischen Malerbrüderschaft vom Jahr 1348 der Oelmalerey nicht gedacht wird; so geschah das vermuthlich, weil die Sache zu bekannt, oder kein besonderer Anlaß dazu war.

Wenn Lessing glaubt, *) Johann van Eyck's Erfindung sey vielleicht nur die Entdeckung eines Firnisses, wodurch er seine Gemälde der Sonne, wegen der Trocknung, auszusetzen weniger bedurfte, oder der Gebrauch des Nuß- und Mohn-Oels gewesen; so erinnert der Verf. dawider Verschiedenes, was in der mechanischen Behandlung der Farben und des Firnisses, wenigstens wie sie jetzt ist, wohl seinen guten Grund hat. Ihn dünkt es vielmehr wahrscheinlicher, daß van Eyck vielleicht den Goldgrund, oder das sogenannte Bruniren

---

Anwendung der Oelfarben zu eigentlichen Gemälden folgen würde.

*) S. 65.

in seinen Gemälden zuerst unterlassen und vermieden, die Hintergründe aber, wie es der Gegenstand fordert, mit eigenthümlichen Farben gemalt, und dadurch wenigstens die Luftperspectiv, wenn nicht zugleich auch die Linienperspectiv, und mit dieser die richtige Vertheilung des Lichtes und Schattens in die Malerey gebracht habe. Wäre dies der Fall gewesen, so könnte Antonello von Messina, um die Perspectiv zu lernen, wohl nach Brügge gereiset seyn, dieses Geheimniß hernach für sich behalten, und, wie van Eyck, bey verschloſſenen Thüren gearbeitet haben.*) Und sonach wäre Vasari, wenigstens was das Geheimniß selbst betrifft, gerettet, wenn er auch dessen Gegenstand verfehlte. — Vielleicht waren auch die van Eyck, wenn sie größere Gemälde verfertigten, die ersten, die sich der mit Oelfarbe grundirten Leinewand bedienten; wodurch das Abspringen der Farben durch die Wärme mehr verhindert, und das Abwaschen und Putzen erleichtert wurde.

VI.

Die neueste Schrift über diesen Gegenstand ist die unten angeführte des Freyherrn von Budberg.**) Sie ist, wie gleich Anfangs gesagt wird, vornehmlich in Beziehung auf die Lessingische Untersuchung geschrieben, und darf hier also um so

*) S. 50.

**) Versuch über das Alter der Oelmalerey, zur Vertheidigung des VASARI; von O. C. Frhrn. von BUDBERG. Goettingen, 1792. 4.

weniger übergangen werden. Mit Vorbeylassung dessen, was darin über die Geschichte dieser Untersuchung vorkommt, gedenke ich nur zuerst der wohl sehr richtigen Bemerkung, daß die Oelgemälde und die a tempera mit einem Firnisse überzogenen Malereyen der alten Zeiten so viel Aehnliches mit einander haben, daß sie dem aufmerksamsten, verständigsten Beobachter die entscheidende Bestimmung, oft, selbst wenn sie ohne Glas sind, sehr erschweren, oft auch gar unmöglich machen. Zum Belage dieser Behauptung werden einige Beyspiele angeführt.

In der Folge wird Vasari gegen Lessing's Verdacht in Schutz genommen, daß seine Erzählung von der Reise des Antonello von Messina, nach Flandern, vielleicht ungegründet sey. Vielmehr scheint es desto größere Unpartheylichkeit zu seyn, daß Vasari das Verdienst der Erfindung einem Ausländer, und nicht lieber geradehin seinem Landsmanne, zuschreibt, da er doch sonst für die Florentiner so vorzüglich eingenommen war. Zu hart aber ist es denn doch auch wohl, wenn Herr v. B. den Verdacht, merklich erschwert, auf Lessing selbst zurückwälzt, und sagt: „Wenn Herr L. hier „als Egoist handelte? — Wenn er vielleicht nur „alles in Schatten setzen wollte, was den hohen „Glanz seines Lichtes benehmen könnte, um einzig „zu erleuchten?" — Das war Lessing's Art gewiß nicht.

Richtiger ist es, wenn er, gegründet auf eine Stelle des Vasari im Leben des Antonello, glaubt, daß schon seit langer Zeit Maler die Unbequemlichkeit,

quemlichkeit, die Mangelhaftigkeit der Malerey mit Wasserfarben einsahen, und dadurch zu Versuchen verschiedener Art gereizt, auch gewiß natürlich auf Oelmischung und Firnißauftragen fielen; aber diese Versuche nicht zu der Vollkommenheit brachten, daß sie sich derselben, als eines bessern Hülfsmittel der Malerey, hätten bedienen können, so daß es immer nur Fragmente von Erfindungen blieben, die Johann van Eyck zuerst vereinigte, ordnete, und zur Vollkommenheit, zu einer ganz neuen, eigenen, bessern Methode ausbildete.

Doch, der Hauptendzweck dieser Schrift geht dahin, zu beweisen, daß alles das, was in dem Theophilus steht, was der Welt als ein Wunder der Neuheit so reizend angekündigt ward, fast wörtlich in dem Vasari aufgezeichnet sey: „nur „mit dem Unterschiede, daß Vasari diese Sache, „die uns Herr Lessing aus dem Theophilus „mit dem Interesse einer Neuigkeit docirt, nur „obenhin berührt, und sie uns als eine, durch ih„ren nicht mehr geheimen Gebrauch, zur bekannten „Sache gewordne Kleinigkeit, nur gleichsam hinge„worfen, mittheilt."

„Die Kunst der Farbenmischung mit Oel," fährt Herr v. B. fort, „wenn sie auch nicht zu Cima„bue's Zeiten bekannt war, welches ich doch sicher „glaube, war doch gewiß dem Giotto kein Ge„heimniß, in dessen Schülers, Agnolo Gadi's, „Leben *) diese Stelle angeführt ist." Unter der An-

*) Agnolo Gadi lebte vom Jahr 1324 bis 1388.

weniger übergangen werden. Mit Vorbeylassung dessen, was darin über die Geschichte dieser Untersuchung vorkommt, gedenke ich nur zuerst der wohl sehr richtigen Bemerkung, daß die Oelgemälde und die a tempera mit einem Firnisse überzogenen Malereyen der alten Zeiten so viel Aehnliches mit einander haben, daß sie dem aufmerksamsten, verständigsten Beobachter die entscheidende Bestimmung, oft, selbst wenn sie ohne Glas sind, sehr erschweren, oft auch gar unmöglich machen. Zum Belage dieser Behauptung werden einige Beyspiele angeführt.

In der Folge wird Vasari gegen Lessing's Verdacht in Schutz genommen, daß seine Erzählung von der Reise des Antonello von Messina, nach Flandern, vielleicht ungegründet sey. Vielmehr scheint es desto größere Unpartheylichkeit zu seyn, daß Vasari das Verdienst der Erfindung einem Ausländer, und nicht lieber geradehin seinem Landsmanne, zuschreibt, da er doch sonst für die Florentiner so vorzüglich eingenommen war. Zu hart aber ist es denn doch auch wohl, wenn Herr v. B. den Verdacht, merklich erschwert, auf Lessing selbst zurückwälzt, und sagt: „Wenn Herr L. hier „als Egoist handelte? — Wenn er vielleicht nur „alles in Schatten setzen wollte, was den hohen „Glanz seines Lichtes benehmen könnte, um einzig „zu erleuchten?" — Das war Lessing's Art gewiß nicht.

Richtiger ist es, wenn er, gegründet auf eine Stelle des Vasari im Leben des Antonello, glaubt, daß schon seit langer Zeit Maler die Unbequemlichkeit,

quemlichkeit, die Mangelhaftigkeit der Malerey mit Wasserfarben einsahen, und dadurch zu Versuchen verschiedener Art gereizt, auch gewiß natürlich auf Oelmischung und Firnißauftragen fielen; aber diese Versuche nicht zu der Vollkommenheit brachten, daß sie sich derselben, als eines bessern Hülfsmittel der Malerey, hätten bedienen können, so daß es immer nur Fragmente von Erfindungen blieben, die Johann van Eyck zuerst vereinigte, ordnete, und zur Vollkommenheit, zu einer ganz neuen, eigenen, bessern Methode ausbildete.

Doch, der Hauptendzweck dieser Schrift geht dahin, zu beweisen, daß alles das, was in dem Theophilus steht, was der Welt als ein Wunder der Neuheit so reizend angekündigt ward, fast wörtlich in dem Vasari aufgezeichnet sey: „nur „mit dem Unterschiede, daß Vasari diese Sache, „die uns Herr Lessing aus dem Theophilus „mit dem Interesse einer Neuigkeit docirt, nur „obenhin berührt, und sie uns als eine, durch ih„ren nicht mehr geheimen Gebrauch, zur bekannten „Sache gewordne Kleinigkeit, nur gleichsam hinge„worfen, mittheilt."

„Die Kunst der Farbenmischung mit Oel," fährt Herr v. B. fort, „wenn sie auch nicht zu Cima„bue's Zeiten bekannt war, welches ich doch sicher „glaube, war doch gewiß dem Giotto kein Ge„heimniß, in dessen Schülers, Agnolo Gadi's, „Leben *) diese Stelle angeführt ist." Unter der An-

*) Agnolo Gadi lebte vom Jahr 1324 bis 1388.

zahl von Gadi's Schülern befand sich auch einer, genannt Cennino di Drea Cennini; von diesem sagt uns Vasari:*)

Imparò dal medesimo Agnolo Gadi la pittura Cennino di Drea Cennini da Colle di Valdelsa, il quale, come affezionatissimo dell' arte scrisse in un libro di sua mano, i modi del lavorare, a fresco, a tempera, a colla ed a gomma; ed inoltre, come si minia, e come in tutti i modi si mette d'oro; il qual libro è nelle mani de Giuliano orefice Senese, eccellente maestro, ed amico di quest' arti. E nel principio di questo suo libro trattò della natura de' colori, così minerali, come di cave, secondo che imparò da Agnolo suo maestro **) volendo (poichè forse non gli riuscì imparare a perfettamente dipingere) sapere almeno la maniera de' colori, delse tempere; delle colle, e dello ingessare, e da quali colori dovemo guardarci, come dannosi nel mescolargli, ed in somme molti altri avertimenti, de' quali non fa bisogno ragionare, essendo oggi notissime tutte quelle cose, che costui ebbe per

*) Nella vita di Agnolo Gadi I. T. P. I. p. 133.

**) Daß unter diesen von seinem Lehrer dem Cennini mitgetheilten Kenntnissen die Bereitung der Farben mit Oel nicht mit begriffen ist, und diese also nicht als dem Agnolo Gadi schon bekannt angesehen werden kann, bedarf wohl kaum einer Erinnerung.

gran segreti, e rarissime in que' tempi. Non lascerò già di dire, che non fa menzione, e forse non dovevano essere in uso, d'alcuni colori di cave, come terre rosse scure, il cinabrese, e certi verdi in vetro. Si sono similmente ritrovate poi la terra d'ombra, che è di cava, i giallo santo, gli smalti a fresco, ed in olio: ed alcuni verdi, e gialli in vetro, de quali mancarono i pittori di quell' età. Tratto finalmente de' Musaici, del macinare i colori a olio, per far campi rossi, azzuri, verdi, e d'altre maniere: e de mordenti per mettere d'oro, ma non già per figure.

Allerdings beweis't diese Stelle, daß Vasari es sehr wohl wußte, daß die Beymischung des Oels zur Farbenbereitung schon in jenen Zeiten in Italien nicht unbekannt war; ob es gleich nicht so ganz einerley ist, wenn Theophilus sagt, dieser Gebrauch der Oelfarben würde bey Bildern, oder wirklichen Gemälden, zu langweilig und ermüdend seyn; und wenn Vasari erinnert, es sey in jener Schrift zur Mosaik, und zum Vertreiben der dazu bestimmten Farben mit Oel, auch zur Beizung und Vergoldung der musivischen Arbeit, Anleitung gegeben worden, und dann nur hierbey hinzusetzt: ma non già per figure.

Eben diese Stelle findet sich noch ausführlicher beym Baldinucci;*) und Herr v. B. theilt aus

*) Notizie de Professori del Disegno; Fir. 1767, T. I. Decenn. VIII. del Sec. II. p. 182.

diesem Schriftsteller noch einige weitere Nachrichten über die Handschrift mit, worin sie enthalten war. Sie befindet sich jetzt in der Bibliothek St. Lorenzo zu Florenz. Baldinucci setzt hinzu, daß dies Buch im Jahr 1437 geendigt sey, und folgert daraus, die Oelmalerey sey erst zwischen den Jahren 1410 und 1440 dem Cennini bekannt geworden und er habe sie in seiner Schrift noch als ein grosses Geheimniß aufgezeichnet, indem er im 89sten, Kapitel sage: Innanzi che più oltre vada, ti voglio insegnar a lavorare d'olio in muro, o in tavola, che l'usano molto i Tedeschi. Unter diesen, setzt B. hinzu, verstehe er auch die Flamänder, und bemerkt noch, daß *Cennini hier blos* der Gemälde auf Kalk und Holz, nicht aber der neuern Oelmalerey auf Leinewand, erwähne.

„Aber," sagt Herr v. Bubberg, „diese Zeitbe„stimmung von 1410 bis 1440, in welcher Cen„nino di Drea Cennini dieses Geheimniß soll „erlernt haben, ist und kann nur Muthmaßung „seyn, da Cennino sein Manuscript schon im „Jahr 1437 endete, nicht aber in diesem Jahre „schrieb, wie Bottari behauptet." *) — Bottari aber redet sehr bestimmt. Er sagt: Cennini sey in diesem Jahre 1437 Schulden halber in Verhaft gerathen, und während seiner Gefangenschaft habe er dies Buch geschrieben.

Doch, er mag es immerhin um zwanzig Jahre

*) Vasari, Vite de Pittori etc. per Bottari, T. Giunta alle Note del Tomo Primo, p. 21.

früher angefangen oder gar geendet haben: was thut das zur Sache? Cennini legt ja die Erfindung ausdrücklich den Tedeschi bey, worunter hier denn freylich wohl Niederländer zu verstehen sind: und Antonella von Messina machte ja höchst wahrscheinlich in Italien schon früher Gebrauch davon. Man sieht also, daß diese Handschrift höchstens nur dazu dienen kann, von der Richtigkeit des Umstandes, daß die eigentliche Oelmalerey durch Joh. v. Eyck entdeckt worden, ein Zeugniß mehr zu geben, daß sie aber von dem frühern Gebrauche der Oelfarben nichts beweiset, und folglich mit der Schrift des Theophilus auf keine Weise in Parallele zu setzen ist. Auf Vasari's Unbefangenheit und Glaubwürdigkeit, die ich übrigens gern in ihren Würden lasse, scheint mir eben so wenig daraus zu schließen zu seyn.

Hätten also auch Lessing und Hr. v. Murr und Raspe diese Stelle im Vasari nicht übersehen — welches doch immer sehr verzeihlich bleibt: — so würden sie darauf schwerlich so viel Gewicht gelegt haben, wie sie in den Augen des Herrn von B. zu haben schien, der einem offenbar spätern Zeugnisse das Ansehen eines frühern zu geben sucht.

Nachtrag der Zusätze der zweyten Ausgabe.

VII.

Da ich meinen Zusätzen zu den Antiquarischen Briefen, auch einige Zusätze vom Alter der Oelmalerey beygefügt habe; so will ich hier nur noch die Abhandlung nachweisen, die sich über eben diesen Gegenstand in den Kleinen Schriften artistischen Inhalts des Prof. Fiorillo befindet*). Er sucht darin darzuthun, daß Lessing die Erzählung Vasari's ohne triftige Gründe verdächtig gemacht habe; daß Theophilus Presbyter keine Vorschrift gebe, mit Oelfarben zu malen, sondern daß er nur von Farben rede, die mit Oel aufgelöset werden; daß alle Nachrichten von Oelmalereyen, die älter als Johann van Eyck seyn sollen, verdächtig seyn und nichts beweisen; und daß endlich Johann van Eyck nicht sowohl Erfinder der Oelmalerey, als vielmehr derjenige sey, der sie in größerer Vollkommenheit in Ausübung brachte. — Uebrigens bemerkt Hr. F. am Schluß seines Aufsatzes, daß die Schrift des Freyherrn von Buchberg über diesen Gegenstand, auf die ich in dem sechsten jener Zusätze Hinsicht nahm, aus der Mittheilung seiner darüber gesammelten Bemerkungen entstanden, und ihre Erscheinung durch ihn bewirkt sey. Jener Aufsatz enthalte daher die daselbst auf-

*) Bd. I. S. 189 — 228.

gestellten Sätze nur in einer andern Folge und Ansicht, und mit vielen neuen Nachrichten vermehrt.

VIII.

Ich benutze diese Gelegenheit, zu dem in diesem Theile der Lessingischen Schriften befindlichen Fragment einer antiquarischen Untersuchung über die Ahnenbilder der Römer, und meinen demselben angehängten weitern Erörterungen noch Einiges hinzu zu setzen. Meiner Kunde waren damals die drey Programma *) entgangen, worin Hr. Rektor Benedict zu Torgau diesen Gegenstand behandelt, und die Meynung aufgestellt hatte, daß die römischen Ahnenbilder Büsten aus irgend einem härtern Stoffe, vielleicht aus Thon oder Gips gewesen, und Wachsbilder genannt wären, weil man sie mit enkaustischen Farben bemalt hätte. Die neueste nnd richtigste Untersuchung, sowohl über die Verfertigungsart jener Bilder, als über ihren Gebrauch bey den Leichbegängnissen, verdankt man dem Hrn. Hofrath Eichstädt, in zwey neulich vereint gelieferten akademischen Schriften. **) Meine Vermuthung, daß Lessing diese Bilder nicht für bossirt, sondern von dem Gesichte abgeformt gehalten habe,

*) De Imaginibus, Romanae nobilitatis insignibus, auct. Traugott Frid. Benedict, Torgaviae, 1783. 84. 4.

**) De Imaginibus Romanorum Dissertationes Duae — scripsit D. Henr. Abr. Eichstaedt; Petropoli, 1806. 4.

wird von Hrn. E. zwar als sehr wahrscheinlich anerkannt; aber die Gründe, welche ich für diese Meynung selbst angab, hält er nicht für unwiderleglich. Dafür hielt und halt' ich selbst sie nicht; und weiß es zugleich diesem würdigen Gelehrten Dank, daß er mich auf die irrige Anwendung der am Schluß meiner Zusätze angeführten Stelle aus dem Herodian aufmerksam gemacht hat. Ich sagte damals, daß ich die Nachweisung dieser Stelle dem Hrn. G. J. R. Heyne verdanke; und Hr. E. sagt von ihr, sie habe für meine Gründe eben so viel Gefahr im Hinterhalt, als sie Schutz für sie auf der Stirn trage: tantum affert periculi in recessu, quantum praesidii fronte simulat. Und er setzt hinzu: Sed humanitatis scilicet est, amico non nisi frontem ostendere. Diesen bittern Vorwurf muß ich nothwendig ablehnen, und alle Schuld jener irrigen Anwendung auf mich allein nehmen. Hr. Heyne schrieb mir damals blos: „Daß die Imagines wirkliche Wachsbilder waren, „hätte nie sollen bezweifelt werden, wie Sie wohl „erwiesen haben. Nur neulich fiel mir die Stelle „von Sever's Apotheose in die Hände (Herodian. IV, 3.)" — Allerdings aber ist in dieser Stelle nicht von dem Ahnenbilde, sondern von der in Wachs nachgeahmten Figur des Kaisers Severus selbst die Rede.

Herrn Eichstädt's eigne Meynung geht dahin, daß diese Ahnenbilder aus Wachs nach der größten Aehnlichkeit verfertigte und gefärbte Masken oder Larven, bis auf die Brust herabgehend, gewesen seyen, und daß diese bey der Leichenfeyer

eines Abkömmlings derer Ahnen, die sie vorstellten, von lebenden Menschen seyen vorgelegt worden, die den Leichenzug beleiteten und das ganze Kostum und Benehmen der Verstorbnen nachahmten. Dadurch sey der Leichenzug eine Art von Maskerade geworden, nicht unähnlich der ehemaligen Sitte bey der Beerdigung eines Fürsten, wobey ein Ritter, mit Schild und Rüstung des Verstorbenen angethan, der Leiche folgte, oder noch ähnlicher den Prozessionen der Katholiken am Frohnleichnamsfeste.

Am meisten spricht für diese Meynung die auch von Lessing angeführte, aber freylich nicht völlig richtig verstandne und übersetzte Stelle des Polybius.*) In seiner trefflichen Ausgabe dieses Geschichtschreibers war schon Prof. Schweighäuser auf die nämliche Erklärung gerathen; nur daß Hr. E. in dem Nebenumstande von ihm abweicht, daß er glaubte, auf der Leichenbahre habe ein dem Verstorbnen ähnlich bekleideter und verlarvter wirklicher Mensch, kein bloses Wachsbild, gelegen. Andere Stellen sind weniger entscheidend; wohl aber erhält Hrn. E's. Meynung noch mehr Bestätigung durch die von einem Rezensenten seiner Schrift**) angezogene Stelle im Sueton,***) wo es von Vespasian's Leichenfeyer heißt: Sed et in funere Favor, Archimimus, personam ejus fe-

*) L. VI. c. 53. Vol. II. p. 567. ed. Schweigh. Cf. Annotationes, Vol. VI. p. 394.

**) In der Hallischen Allgemeinen Literaturzeitung v. 1807, Nro. 64.

***) Vespas. c. 19.

rens imitansque, ut est mos, facta et dicti viri.

Wenn ich übrigens nicht sehr irre, so nähert sich von den bisherigen Meynungen über diesen Gegenstand die Lessingische der von Hrn. E. sehr wahrscheinlich gemachten am meisten, oder beyde lassen sich vielmehr sehr wohl mit einander verträglich machen. Die Larven konnten gar wohl, um sie desto ähnlicher zu erhalten, von den Gesichtern der Verstorbenen abgeformt werden; und über den Ausdruck des Plinius: expressi cera vultus, erinnert Herr Eichstädt (S. 106) selbst, daß derselbe weit eher von Masken als von Büsten zu verstehen sey, und auch in andern Stellen von Bildern gebraucht werde, die nur die Vorderseite des Kopfs zeigen. Eben so sagt Lessing (weiter unten VIII. Ueber die Ahnenbilder der Römer.) „Meynt Hr. „Klotz, daß vultus auch nicht einmal ein kör„perliches, von allen Seiten bearbeitetes, Brust„bild bedeuten könne? Ich glaube es auch. Aber „auch dann noch folgt es nicht, daß die Nachah„mung dieses Antlitzes nichts anders, als ein Ge„mälde, könne gewesen seyn. Konnte es nicht „gleichsam ein Mittel zwischen beyden geben?"

V.

Wie die Alten den Tod gebildet:

. . . . . Nullique ea tristis imago!

STATIUS.

Eine Unterſuchung.

1769.

Vorrede.

Ich wollte nicht gern, daß man diese Untersuchung nach ihrer Veranlassung schätzen möchte. Ihre Veranlassung ist so verächtlich, daß nur die Art, wie ich sie genutzt habe, mich entschuldigen kann, daß ich sie überhaupt nutzen wollen.

Nicht zwar, als ob ich unser jetziges Publikum gegen alles, was Streitschrift heißt und ihr ähnlich siehet, nicht für ein wenig allzu ekel hielte. Es scheinet vergessen zu wollen, daß es die Aufklärung so mancher wichtigen Punkte dem bloßen Widerspruche zu danken hat, und daß die Menschen noch über nichts in der Welt einig seyn würden, wenn sie noch über nichts in der Welt gezankt hätten.

„Gezankt;" denn so nennet die Artigkeit alles Streiten: und Zanken ist etwas so Unmanierliches geworden, daß man sich weit weniger schämen darf, zu hassen und zu verläumden, als zu zanken.

Bestünde indeß der größere Theil des Publikums, das von keinen Streitschriften wissen will, etwa aus Schriftstellern selbst; so dürfte es wohl nicht die bloße Politesse seyn, die den polemischen Ton nicht

dulden will. Er ist der Eigenliebe und dem Selbstdünkel so unbehaglich! Er ist den erschlichenen Namen so gefährlich!

Aber die Wahrheit, sagt man, gewinnet dabey so selten. — So selten? Es sey, daß noch durch keinen Streit die Wahrheit ausgemacht worden: so hat dennoch die Wahrheit bey jedem Streite gewonnen. Der Streit hat den Geist der Prüfung genähret, hat Vorurtheil und Ansehen in einer beständigen Erschütterung erhalten; kurz, hat die geschminkte Unwahrheit verhindert, sich an der Stelle der Wahrheit festzusetzen.

Auch kann ich nicht der Meynung seyn, daß wenigstens das Streiten nur für die wichtigern Wahrheiten gehöre. Die Wichtigkeit ist ein relativer Begriff, und was in einem Betracht sehr unwichtig ist, kann in einem andern sehr wichtig werden. Als Beschaffenheit unserer Erkenntniß, ist dazu Eine Wahrheit so wichtig als die andere: und wer in dem allergeringsten Dinge für Wahrheit und Unwahrheit gleichgültig ist, wird mich nimmermehr überreden, daß er die Wahrheit blos der Wahrheit wegen liebet.

Ich will meine Denkungsart hierin niemanden aufdringen. Aber den, der am weitesten davon entfernt ist, darf ich wenigstens bitten, wenn er sein Urtheil über diese Untersuchung öffentlich sa-

gen will, es zu vergessen, daß sie gegen jemand gerichtet ist. Er lasse sich auf die Sache ein, und schweige von den Personen. Welcher von diesen der Kunstrichter gewogener ist, welche er überhaupt für den besseren Schriftsteller hält, verlangt kein Mensch von ihm zu wissen. Alles was man von ihm zu wissen begehret, ist dieses, ob er, seiner Seits, in die Wagschaale des einen oder des andern etwas zu legen habe, welches im gegenwärtigen Falle den Ausschlag zwischen ihnen ändere, oder vermehre. Nur ein solches Beigewicht, aufrichtig ertheilet, macht ihn dazu, was er seyn will: aber er bilde sich nicht ein, daß sein bloser kahler Ausspruch ein solches Beigewicht seyn kann. Ist er der Mann, der uns beide übersieht, so bediene er sich der Gelegenheit, uns beide zu belehren.

Von dem Tumultuarischen, welches er meiner Arbeit gar bald anmerken wird, kann er sagen, was ihm beliebt. Wenn er nur die Sache darunter nicht leiden läßt. Allerdings hätte ich mit mehr Ordnung zu Werke gehen können: ich hätte meine Gründe in ein vortheilhafteres Licht stellen können; ich hätte noch dieses und jenes seltene oder kostbare Buch nutzen können; — was hätte ich nicht alles!

Dabey sind es nur längst bekannte Denkmale der alten Kunst, die mir freygestanden, zur Grundlage meiner Untersuchung zu machen. Schätze die-

ser Art kommen täglich mehrere an das Licht: und ich wünschte selbst von denen zu seyn, die ihre Wißbegierde am ersten damit befriedigen können. Aber es wäre sonderbar, wenn nur der reich heißen sollte, der das meiste frisch gemünzte Geld besitzet. Die Vorsicht erforderte vielmehr, sich mit diesem überhaupt nicht eher viel zu bemengen, bis der wahre Gehalt außer Zweifel gesetzt worden.

Der Antiquar, der zu einer neuen Behauptung uns auf ein altes Kunstwerk verweiset, das nur er noch kennet, das er zuerst entdeckt hat, kann ein sehr ehrlicher Mann seyn; und es wäre schlimm für das Studium, wenn unter achten nicht sieben es wären. Aber der, der, was er behauptet, nur aus dem behauptet, was ein Boissard oder Pighius hundert und mehr Jahre vor ihm gesehen haben, kann schlechterdings kein Betrüger seyn; und etwas Neues an dem Alten entdecken, ist wenigstens eben so rühmlich, als das Alte durch etwas Neues bestätigen.

Veranlassung.

Immer glaubt Herr Klotz mir auf den Ferſen zu ſeyn. Aber immer, wenn ich mich, auf ſein Zurufen, nach ihm umwende, ſehe ich ihn, ganz ſeitab, in einer Staubwolke, auf einem Wege einherziehen, den ich nie betreten habe.

„Herr Leſſing," lautet ſein neueſter Zuruf dieſer Art, *) „wird mir erlauben, der Behauptung, „daß die alten Artiſten den Tod nicht als ein Skelet vorgeſtellt hätten (ſ. Laokoon Bd. III. S. 137. „Note), eben den Werth beizulegen, den ſeine „zween andern Sätze, daß die Alten nie eine Furie, und nie ſchwebende Figuren ohne Flügel gebildet, haben. Er kann ſich ſogar nicht bereden, „daß das liegende Skelet von Bronze, welches mit „dem einen Arme auf einem Aſchenkruge ruhet, in „der Herzoglichen Gallerie zu Florenz, eine wirkliche Antike ſey. Vielleicht überredet er ſich eher, „wenn er die geſchnittenen Steine anſieht, auf welchen ein völliges Gerippe abgebildet iſt. (S. „Buonarotti Oss. sopr. alc. Vetri t. XXXVIII. „3. und Lipperts Daktyliothek, zweites Tauſend,

*) In der Vorrede zum zweyten Theile der Abhandlungen des Grafen Caylus.

„n. 998.) Im Museo Florentino sieht man dieses Skelet, welchem ein sitzender Alter etwas vorbläst, gleichfalls auf einem Steine. (S. Les Satires de Perse par Sinner S. 30.) Doch geschnittene Steine, wird Herr Lessing sagen, gehören zur Bildersprache. Nun so verweise ich ihn auf das metallene Skelet in dem Kircherschen Museo. (S. Ficcoroni Gemmas antiq. rarior. t. VIII.) Ist er auch hiemit noch nicht zufrieden, so will ich ihn zum Ueberflusse erinnern, daß bereits Herr Winkelmann in seinem Versuch der Allegorie S. 81. zwoer alten Urnen von Marmor in Rom Meldung gethan, auf welchen Todtengerippe stehen. Wenn Herrn Lessing meine vielen Beyspiele nicht verdrüßlich machen, so setze ich noch Sponii Miscell. Antiq. Erud. Sect I. Art. III. hinzu: besonders n. 5. Und da ich mir einmal die Freiheit genommen, wider ihn einiges zu erinnern, so muß ich ihn auf die prächtige Sammlung der gemalten Gefäße des Herrn Hamilton verweisen, um noch eine Furie auf einem Gefäße zu erblicken. (Collection of Etruscan, Grecian and Roman Antiquities from the Cabinet of the Hon. Wm. Hamilton n. 6.)"

Es ist, bey Gott, wohl eine große Freiheit, mir zu widersprechen! Und wer mir widerspricht, hat sich wohl sehr zu bekümmern, ob ich verdrüßlich werde, oder nicht!

Allerdings zwar sollte ein Widerspruch, als womit mich Herr Klotz verfolgt, in die Länge auch

den gelassensten, kältesten Mann verdrüßlich machen. Wenn ich sage: „es ist noch nicht Nacht;" so sagt Herr Klotz: „aber Mittag ist doch schon „längst vorbey." Wenn ich sage: „sieben und „sieben macht nicht fünfzehn;" so sagt er: „aber „sieben und achte macht doch fünfzehn." Und das heißt er, mir widersprechen, mich widerlegen, mir unverzeihliche Irrthümer zeigen.

Ich bitte ihn, einen Augenblick seinen Verstand etwas mehr, als sein Gedächtniß, zu Rathe zu ziehen.

Ich habe behauptet, daß die alten Artisten den Tod nicht als ein Skelet vorgestellt: und ich behaupte es noch. Aber sagen, daß die alten Artisten den Tod nicht als ein Skelet vorgestellt: heißt denn dieses von ihnen sagen, daß sie überhaupt kein Skelet vorgestellet? Ist denn unter diesen beyden Sätzen so ganz und gar kein Unterschied, daß, wer den einen erweiset, auch nothwendig den andern erwiesen hat? daß, wer den einen leugnet, auch nothwendig den andern leugnen muß?

Hier ist ein geschnittener Stein, und da eine marmorne Urne, und dort ein metallenes Bildchen: alle sind ungezweifelt antik, und alle stellen ein Skelet vor. Wohl! Wer weiß das nicht? Wer kann das nicht wissen, dem gesunde Finger und Augen nicht abgehen, sobald er es wissen will? Sollte man in den antiquarischen Werken nicht etwas mehr als gebildert haben?

Diese antiken Kunstwerke stellen Skelete vor:

aber ſtellen denn dieſe Skelete den Tod vor? Muß denn ein Skelet ſchlechterdings den Tod, das perſonificirte Abſtraktum des Todes, die Gottheit des Todes, vorſtellen? Warum ſollte ein Skelet nicht auch blos ein Skelet vorſtellen können? Warum nicht auch etwas anders?

Untersuchung.

Der Scharfsinn des Herrn Klotz geht weit! — Mehr brauchte ich ihm nicht zu antworten: aber doch will ich mehr thun, als ich brauchte. Da noch andere Gelehrte an den verkehrten Einbildungen des Herrn Klotz, mehr oder weniger, Theil nehmen: so will ich für diese hier zweyerley beweisen.

Fürs erste: daß die alten Artisten den Tod, die Gottheit des Todes, wirklich unter einem ganz andern Bilde vorstellten, als unter dem Bilde des Skelets.

Fürs zweyte: daß die alten Artisten, wenn sie ein Skelet vorstellten, unter diesem Skelete etwas ganz anders meyneten, als den Tod, als die Gottheit des Todes.

I. Die alten Artisten stellten den Tod nicht als ein Skelet vor: denn sie stellten ihn, nach der Homerischen Idee, *) als den Zwillingsbruder des

*) Λ. π. v. 681. 82.

Schlafes vor, und stellten beyde, den Tod und den Schlaf, mit der Aehnlichkeit unter sich vor, die wir an Zwillingen so natürlich erwarten. Auf einer Kiste von Cedernholz, in dem Tempel der Juno zu Elis, ruhten sie beyde als Knaben in den Armen der Nacht. Nur war der eine weiß, der andere schwarz; jener schlief, dieser schien zu schlafen; beyde mit über einander geschlagenen Füßen. *)

Hier nehme ich einen Satz zu Hülfe, von welchem sich nur wenige Ausnahmen finden dürften. Diesen nämlich, daß die Alten die sinnliche Vorstellung, welche ein idealisches Wesen einmal erhalten hatte, getreulich beybehielten. Denn, ob dergleichen Vorstellungen schon willkürlich sind, und ein jeder gleiches Recht hätte, sie so oder anders anzunehmen: so hielten es dennoch die Alten für gut und nothwendig, daß sich der spätere dieses Rechtes begebe, und dem ersten Erfinder folge. Die Ursache ist klar: ohne diese allgemeine Einförmigkeit, ist keine allgemeine Erkenntlichkeit möglich.

Folglich auch, jene Aehnlichkeit des Todes mit dem Schlafe von den griechischen Artisten einmal angenommen, wird sie von ihnen, allem Vermuthen nach, auch immer seyn beobachtet worden. Sie zeigte sich unstreitig an den Bildsäulen, welche beyde diese Wesen zu Lacedämon hatten: denn sie erinner-

*) Pausanis Eliac. cap. XVIII. p. 442. edit. Kuhn. Laokoon Bd. III. S. 136. Note.

ten den Pausanias *) an die Verbrüderung, welche Homer unter ihnen eingeführet.

Welche Aehnlichkeit mit dem Schlafe aber läßt sich im geringsten denken, wenn der Tod als ein bloses Gerippe ihm zur Seite stand?

„Vielleicht," schrieb Winkelmann, **) „war der „Tod bey den Einwohnern von Gades, dem heuti„gen Cadix, welche unter allen Völkern die einzi„gen waren, die den Tod verehrten, also gestal„tet." — Als Gerippe nämlich.

Doch Winkelmann hatte zu diesem Vielleicht nicht den geringsten Grund. Philostrat ***) sagt blos von den Gaditanern, „daß sie die einzigen Menschen „wären, welche dem Tode Päane sängen." Er erwähnt nicht einmal einer Bildsäule, geschweige daß er im geringsten vermuthen lasse, diese Bildsäule habe ein Gerippe vorgestellt. Endlich, was würde uns auch hier die Vorstellung der Gaditaner angehen? Es ist von den symbolischen Bildern der Griechen, nicht der Barbaren die Rede.

Ich erinnere beyläufig, daß ich die angezogenen Worte des Philostrats, τον θανατον μονοι ἀνθρωπων παιανιζονται, nicht mit Winkelmann übersetzen möchte, „die Gaditaner wären unter al„len Völkern die einzigen gewesen, welche den Tod

*) Laconic. cap. XIIX. g. 253.

**) Allegor. S. 83.

***) Vita Apollon. lib. V. c. 4.

„verehret.“ Verehret sagt von den Gaditanern zu wenig, und verneinet von den übrigen Völkern zu viel. Selbst bey den Griechen war der Tod nicht ganz ohne Verehrung. Das Besondere der Gaditaner war nur dieses, daß sie die Gottheit des Todes für erbittlich hielten; daß sie glaubten, durch Opfer und Päane seine Strenge mildern, seinen Schluß verzögern zu können. Denn Päane heißen im besonderern Verstande Lieder, die einer Gottheit zur Abwendung irgend eines Uebels gesungen werden. Philostrat scheinet auf die Stelle des Aeschylus anzuspielen, wo von dem Tode gesagt wird, daß er der einzige unter den Göttern sey, der keine Geschenke ansehe, der daher keine Altäre habe, dem keine Päane gesungen würden:

Οὐδ' ἐχι βωμος, ὅδε παιανιζεται —

Winkelmann selbst merket, in seinem Versuche über die Allegorie, bey dem Schlafe an, *) daß auf einem Grabsteine in dem Pallaste Albani, der Schlaf als ein junger Genius, auf eine umgekehrte Fackel sich stützend, nebst seinem Bruder, dem Tode, vorgestellet wären, „und eben so abgebildet fänden sich diese zwey Genien auch an einer Begräbnißurne in dem Collegio Clementino „zu Rom.“ Ich wünschte, er hätte sich dieser Vorstellung bey dem Tode selbst wiederum erinnert. Denn so würden wir die einzig gemeine und allgemeine Vorstellung des Todes da nicht vermissen,

*) S. 76.

wo er uns nur mit verschiedenen Allegorien verschiedener Arten des Sterbens abfindet.

Auch dürfte man wünschen, Winkelmann hätte uns die beyden Denkmäler etwas näher beschrieben. Er sagt nur sehr wenig davon, und das Wenige ist so bestimmt nicht, als es seyn könnte. Der Schlaf stützet sich da auf eine umgekehrte Fackel: aber auch der Tod? und vollkommen eben so? Ist gar kein Abzeichen zwischen beyden Genien? und welches ist es? Ich wüßte nicht, daß diese Denkmäler sonst bekannt gemacht wären, wo man sich Raths erholen könnte.

Jedoch sie sind, zum Glücke, nicht die einzigen ihrer Art. Winkelmann bemerkte auf ihnen nichts, was sich nicht auch auf mehrern, und längst vor ihm bekannten, bemerken ließe. Er sahe einen jungen Genius mit umgestürzter Fackel, und der ausdrücklichen Ueberschrift Somno: aber auf einem Grabsteine beym Boissard *) erblicken wir die nämliche Figur, und die Ueberschrift Somno Orestilia Filia läßt uns wegen der Deutung derselben eben so wenig ungewiß seyn. Ohne Ueberschrift kommt sie eben daselbst noch oft vor: ja auf mehr als einem Grabsteine und Sarge kommt sie doppelt vor. **) Was kann aber in dieser vollkommnen ähnlichen Verdoppelung, wenn das eine Bild der Schlaf ist, das andere wohl schicklicher seyn, als der Zwillingsbruder des Schlafes, der Tod?

*) Topograph. Parte III. p. 48.

**) Parte V. p. 22. 23.

Es ist zu verwundern, wie Alterthumsforscher dieses nicht wissen, oder wenn sie es wußten, in ihren Auslegungen anzuwenden vergessen konnten. Ich will hiervon nur einige Beyspiele geben.

Vor allen fällt mir der marmorne Sarg bey, welchen Bellori in seinen Admirandis bekannt gemacht,*) und von dem letzten Schicksale des Menschen erkläret hat. Hier zeiget sich unter andern ein geflügelter Jüngling, der in einer tiefsinnigen Stellung, den linken Fuß über den rechten geschlagen, neben einem Leichname stehet, mit seiner rechten und dem Haupte auf einer umgekehrten Fackel ruhet, die auf die Brust des Leichnames gestützet ist, und in der Linken, die um die Fackel herabgreift, einen Kranz mit einem Schmetterlinge hält.**) Diese Figur, sagt Bellori, sey Amor, welcher die Fackel, das ist, die Affekten, auf der Brust des verstorbenen Menschen auslösche. Und ich sage, diese Figur ist der Tod!

Nicht jeder geflügelte Knabe, oder Jüngling, muß ein Amor seyn. Amor, und das Heer seiner Brüder, hatten diese Bildung mit mehrern geistigen Wesen gemein. Wie manche aus dem Geschlecht der Genien, wurden als Knaben vorgestellt! ***) Und was hatte nicht seinen Genius? Jeder Ort; jeder Mensch; jede gesellschaftliche Verbindung

---

*) Tab. LXXIX.

**) Man sehe das beygefügte Kupfer.

***) Barthius ad Rutilii lib. I. v. 327. p. 121.

Siehe Seite 19.

des Menschen: jede Beschäftigung des Menschen, von der niedrigsten bis zur größten; *) ja, ich möchte sagen, jedes unbelebte Ding, an dessen Erhaltung gelegen war, hatte seinen Genius. — Wann dieses, unter andern, auch dem Herrn Klotz nicht eine ganz unbekannte Sache gewesen wäre: so würde er uns sicherlich mit dem größten Theile seiner zuckersüßen Geschichte des Amors aus geschnittenen Steinen **) verschonet haben. Mit den aufmerksamsten Fingern forschte dieser große Gelehrte diesem niedlichen Gotte durch alle Kupferbücher nach; und wo ihm nur ein kleiner nackter Bube vorkam, da schrie er Amor! Amor! und trug ihn geschwind in seine Rolle ein. Ich wünsche dem viel Geduld, der die Musterung über diese Klotzische Amors unternehmen will. Alle Augenblicke wird er einen aus dem Gliede stoßen müssen. — Doch davon an einem andern Orte!

Genug, wenn nicht jeder geflügelte Knabe oder Jüngling nothwendig ein Amor seyn muß: so braucht es dieser auf dem Monumente des Bellori am wenigsten zu seyn.

Und kann es schlechterdings nicht seyn! Denn keine allegorische Figur muß mit sich selbst im Widerspruche stehen. In diesem aber würde ein Amor stehen, dessen Werk es wäre, die Affekten in der

*) Idem ibid. p. 128.

**) Ueber den Nutzen und Gebrauch der alten geschnittenen Steine von S. 194 bis 224.

Brust des Menschen zu verlöschen. Ein solcher Amor ist eben darum kein Amor.

Vielmehr spricht alles, was um und an diesem geflügelten Jünglinge ist, für das Bild des Todes.

Denn wenn es auch nur von dem Schlafe erwiesen wäre, daß ihn die Alten als einen jungen Genius mit Flügeln vorgestellt: so würde auch schon das uns hinlänglich berechtigen, von seinem Zwillingsbruder, dem Tode, ein Gleiches zu vermuthen. Somni idolum senile fingitur, schrieb Barth auf gut Glück nur so hin, *) um seine Interpunktion in einer Stelle des Statius zu rechtfertigen.

Crimine quo merui, juvenis placidissime divûm,
Quove errore miser, donis ut solus egerem
Somne tuis? —

flehte der Dichter zu dem Schlafe; und Barth wollte, daß der Dichter das juvenis von sich selbst, nicht von dem Schlafe gesagt habe:

Crimine quo merui juvenis placidissime divûm etc.

Es sey; weil es zur Noth seyn könnte: aber der Grund ist doch ganz nichtig. Der Schlaf war bey

*) Ad Statium, Silv. V. 4.

allen Dichtern eine jugendliche Gottheit; er liebte eine von den Grazien, und Juno, für einen wichtigen Dienst, gab ihm diese Grazie zur Ehe. Gleichwohl sollten ihn die Künstler als einen Greis gebildet haben? Das wäre von ihnen nicht zu glauben, wenn auch in keinem Denkmale das Gegentheil mehr sichtbar wäre.

Doch nicht der Schlaf blos, wie wir gesehen, auch noch ein zweyter Schlaf, der nichts anders als der Tod seyn kann, ist sowohl auf den unbekannten Monumenten des Winkelmann, als auf den bekannten des Boissard, gleich einem jungen Genius, mit umgestürzter Fackel zu sehen. Ist der Tod dort ein junger Genius: warum könnte ein junger Genius hier nicht der Tod seyn? Und muß er es nicht seyn, da außer der umgestürzten Fackel auch alle übrige seiner Attributen die schönsten, redendsten Attribute des Todes sind?

Was kann das Ende des Lebens deutlicher bezeichnen, als eine verloschene, umgestürzte Fackel? Wenn dort der Schlaf, diese kurze Unterbrechung des Lebens, sich auf eine solche Fackel stützet: mit wie viel größerm Rechte darf es der Tod?

Auch die Flügel kommen noch mit größerm Rechte ihm, als dem Schlafe, zu. Denn seine Ueberraschung ist noch plötzlicher, sein Uebergang noch schneller.

— — — Seu me tranquilla Senectus

Expectat, seu Mors atris circumvolat alis: ſagt Horaz. *)

Und, der Kranz in ſeiner Linken? Es iſt der Todtenkranz. Alle Leichen wurden bey Griechen und Römern bekränzt: mit Kränzen ward die Leiche von den hinterlaſſenen Freunden beworfen; bekränzt wurden Scheiterhaufen und Urne und Grabmahl. **)

Endlich, der Schmetterling über dieſem Kranze? Wer weiß nicht, daß der Schmetterling das Bild der Seele, und beſonders der von dem Leibe geſchiedenen Seele, vorſtellet?

Hierzu kommt der ganze Stand der Figur, neben einem Leichnam, und geſtützt auf dieſen Leichnam. Welche Gottheit, welches höhere Weſen könnte und dürfte dieſen Stand haben: wenn es nicht der Tod ſelbſt wäre? Ein todter Körper verunreinigte, nach den Begriffen der Alten, alles, was ihm nahe war: und nicht allein die Menſchen, welche ihn berührten oder nur ſahen; ſondern auch die Götter ſelbſt. Der Anblick eines Todten war ſchlechterdings keinem von ihnen vergönnt.

— — *Εμοι γαρ ὲ θεμις φθιτες ὁραν*

ſagt Diana bey dem Euripides ***) zu dem ſterbenden Hippolyt. Ja, um dieſen Anblick zu

*) Lib. II. Sat. 1. v. 57. 58.

**) Car. Paschalii Coronarum lib. IV. c. 5.

***) Hippol. v. 1437.

vermeiden, mußten sie sich schon entfernen, sobald der Sterbende die letzten Athemzüge that. Denn Diana fährt dort fort:

Οὐδ' ὀμμα χραινειν θανασιμοισιν ἐκπνοαις
Ὁρω δε σ' ἠδη τυδε πλησιον κακα.

und hiemit scheidet sie von ihrem Lieblinge. Aus eben diesem Grunde sagt auch Apoll bey eben dem Dichter,*) daß er die geliebte Wohnung des Admetus nun verlassen müsse, weil Alceste sich ihrem Ende nahe:

Ἐγω δε, μη μιασμα μ' εν δομοις κιχῃ,
Λειπο μελαθρων τηνδε φιλαττην ςεγην.

Ich halte diesen Umstand, daß die Götter sich durch den Anblick eines Todten nicht verunreinigen durften, hier für sehr erheblich. Er ist ein zweiter Grund, warum es Amor nicht seyn kann, der bey dem Leichname steht: und zugleich ein Grund wider alle andere Götter; den einzigen Gott ausgenommen, welcher sich unmöglich durch Erblickung eines Todten verunreinigen konnte, den Tod selbst.

Oder meynet man, daß vielleicht doch noch Eine Gottheit hiervon auszunehmen seyn dürfte? Nämlich der eigentliche Genius, der eigentliche Schutzgeist des Menschen. Wäre es denn, könnte man sagen, so etwas ungereimtes, daß der Genius des Menschen trauernd bey dem Körper stände, durch dessen Erstarrung er sich auf ewig von ihm

*) Alc. v. 22. 23.

trennen müssen? Doch wenn das schon nicht ungereimt wäre, so wäre es doch völlig wider die Denkungsart der Alten; nach welcher auch der eigentliche Schutzgeist des Menschen den völligen Tod desselben nicht abwartete, sondern sich von ihm noch eher trennte, als in ihm die gänzliche Trennung zwischen Seele und Leib geschahe. Hievon zeugen sehr deutliche Stellen *); und folglich kann auch dieser Genius der eigentliche Genius des eben verschiedenen Menschen nicht seyn, auf dessen Brust er sich mit der Fackel stützet.

Noch darf ich eine Besonderheit in dem Stande desselben nicht mit Stillschweigen übergehen. Ich glaube in ihr die Bestätigung einer Muthmaßung zu erblicken, die ich an eben derselben Stelle des Laokoon berührte. **) Sie hat Widerspruch gefunden, diese Muthmaßung: es mag sich nun zeigen, ob sie ihn zu behalten verdienet. —

Wenn nämlich Pausanias die gleich Anfangs erwähnte Vorstellung, auf der Kiste in dem Tempel der Juno zu Elis, beschreibet, wo unter andern eine Frau erscheine, die in ihrer Rechten einen schlafenden weißen Knaben halte, in ihrer Linken aber einen schwarzen Knaben, καθεύδοντι ἐοικότα, welches eben sowohl heißen kann, dem jenem schlafenden Knaben ähnlich sey, als der zu schlafen scheine: so setzt er hinzu, ἀμφο-

*) Wonna Exercit. III. de Geniis, cap. 2. §. 7.
**) S. 87.

ἀμφοτερους διεσραμμενους τους ποδας. Dieſe Worte giebt der lateiniſche Ueberſetzer durch distortis utrinque pedibus; und der Franzöſiſche durch les pieds contrefaits. Ich fragte: was ſollen hier die krummen Füße? wie kommen der Schlaf und der Tod zu dieſen ungeſtalteten Gliedern? was können ſie andeuten ſollen? Und in der Verlegenheit, mir hierauf zu antworten, ſchlug ich vor, διεσραμμενους τους ποδας nicht durch krumme, ſondern durch über einander geſchlagene Füße zu überſetzen: weil dieſes die gewöhnliche Lage der Schlafenden ſey, und der Schlaf auf alten Monumenten nicht anders liege.

Erſt wird es wegen einer Verbeſſerung, die Sylburg in eben den Worten machen zu müſſen glaubte, nöthig ſeyn, die ganze Stelle in ihrem Zuſammenhange anzuführen: Πεποιηται δε γυνη παιδα λευκον καθευδοντα ἀνεχουσα τη δεξια χειρι, τη δε ἑτερα μελανα ἐχει παιδα καθευδοντι ἐοικοτα, ἀμφοτερους διεσραμμενους τους ποδας. Sylburg fand das διεσραμμενους anſtößig, und meynte, daß es beſſer ſeyn würde, διεσραμμενον dafür zu leſen, weil ἐοικοτα vorher gehe, und beydes ſich auf παιδα beziehe. *) Doch dieſe Veränderung würde nicht allein ſehr überflüßig, ſondern auch ganz falſch ſeyn. Ueberflüßig: denn warum ſoll ſich nun eben das διαφερεσθαι auf παιδα beziehen, da es ſich eben ſowohl auf ἀμφο-

*) Rectius διεσραμμενον, ut antea ἐοικοτα, respiciunt enim Accusativum παιδα.

τερος oder ποδας beziehen kann? Falsch: denn sonach würde ἀμφοτερος nur zu ποδας gehören können, und man würde übersetzen müssen, krumm an beyden Füßen; da es doch auf das doppelte παιδα gehet, und man übersetzen muß, beyde mit krummen Füßen. Wenn anders διεγραμμενος hier krumm heißt, und überhaupt krumm heißen kann!

Zwar muß ich gestehen, daß ich damals, als ich den Ort im Laokoon schrieb, schlechterdings keine Auslegung kannte, warum der Schlaf und der Tod mit krummen Füßen sollten gebildet worden seyn. Ich habe erst nachher beym *Rondel* *) gefunden, daß die Alten durch die krummen Füße des Schlafes, die Ungewißheit und Betrüglichkeit der Träume andeuten wollen. Aber worauf gründet sich dieses Vorgeben? und was wäre es auch damit? Was es erklären sollte, würde es höchstens nur zur Hälfte erklären. Der Tod ist doch wohl ohne Träume: und dennoch hatte der Tod eben so krumme Füße. Denn, wie gesagt, das ἀμφοτερος muß schlechterdings auf das doppelte vorhergehende παιδα sich beziehen: sonst würde ἀμφοτερος, zu τους ποδας genommen, ein sehr schaler Pleonasmus seyn. Wenn ein Mensch krumme Füße hat, so versteht es sich ja wohl, daß sie beyde krumm sind.

Oder sollte wohl jemand auch nur deswegen

*) Expos. Signi veteris Tolliani p. 294. Fortuitorum Jacobi Tollii.

sich die Lesart des Sylburg (διεγραμμενον für διεγραμμενος) gefallen lassen, um die krummen Füße blos und allein dem Schlafe beilegen zu können? Nun so zeige mir dieser Eigensinnige doch irgend einen antiken Schlaf mit dergleichen Füßen. Es sind sowohl ganz runde als halb erhabene Werke genug übrig, in welchen die Alterthumskundigen einmüthig den Schlaf erkennen. Wo ist ein einziger, an welchem sich krumme Füße auch nur argwohnen ließen?

Was folgt aber hieraus? Sind die krummen Füße des Todes und des Schlafes ohne alle befriedigende Bedeutung; sind die krummen Füße des letztern in keiner antiken Vorstellung desselben sichtbar: so meyne ich, folgt wohl nichts natürlicher, als die Vermuthung, daß es mit diesen krummen Füßen überhaupt eine Grille seyn dürfte. Sie gründen sich auf eine einzige Stelle des Pausanias, auf ein einziges Wort in dieser Stelle: und dieses Wort ist noch dazu eines ganz andern Sinnes fähig!

Denn διεστραμμενος, von διαστρεφειν, heißt nicht sowohl krumm, verbogen, als nur überhaupt verwandt, aus seiner Richtung gebracht; nicht sowohl tortuosus, distortus, als obliquus, transversus: und ποδες διεστραμμενοι sind also nicht nur eben sowohl durch queer, überzwerch liegende Füße, als durch krumme Füße zu übersetzen; sondern durch jenes sogar noch besser und eigentlicher zu übersetzen, als durch dieses.

Doch daß διεστραμμενος blos so übersetzt

werden könnte, würde noch wenig entscheiden. Der eigentlichere Sinn ist nicht immer der wahre. Von größerm, den völligen Ausschlag gebenden Gewicht ist also dieses: daß die ποδες διεστραμμενοι, so übersetzt, wie ich sage, durch über einander geschlagen übersetzt, nicht allein, sowohl bey dem Tode als bey dem Schlafe, die schönste angemessenste Bedeutung haben, sondern auch häufig auf alten Denkmälern zu erblicken sind.

Ueber einander geschlagene Füße sind die natürliche Lage, die der Mensch in einem ruhigen gesunden Schlafe nimmt. Diese Lage haben die alten Künstler auch einstimmig jeder Person gegeben, die sie in einem solchen Schlafe zeigen wollen. So schläft die vermeynte Cleopatra im Belvedere; so schläft die Nymphe auf einem alten Monumente beym Boissard; so schläft, oder will eben entschlafen, der Hermaphrodit des Dioskurides. Es würde sehr überflüßig seyn, dergleichen Exempel zu häufen. Ich wüßte mich jetzt nur einer einzigen alten Figur zu erinnern, welche in einer andern Lage schliefe. — (Dem Herrn Klotz unverwerth, geschwind seine Kupferblätter durchzublättern, und mir mehrere zu zeigen!) — Aber diese einzige Figur ist auch ein trunkener Faun, dem der gährende Wein keinen ruhigen Schlaf vergönnen darf. *) Bis auf die schlafenden Thiere be-

*) Beim Maffei (T. XCIV.), wo man sich über den Geschmack dieses Auslegers ärgern muß, der eine so unanständige Figur mit aller Gewalt zu einem Bacchus machen will.

obachteten die alten Künstler die angegebene Lage. Die zwey antiken Löwen von gelblichem Marmor, unter den Königlichen Alterthümern zu Berlin, schlafen mit über einander geschlagenen Vorderfüßen, auf welchen der Kopf ruhet. Kein Wunder folglich, daß man auch den Schlaf selbst in dieser den Schlafenden so gewöhnlichen Lage, von ihnen vorgestellt sieht. Ich verwies auf den Schlaf beym Maffei, *) und ich hätte eben sowohl auf den ähnlichen Marmor des Tullius verweisen können. Zwey kleinerer, ehedem bey dem Connetable Colonna, von jenen wenig oder nichts unterschieden, erwähnt ebenfalls Maffei.

Ja auch an wachenden Figuren ist die Lage der über einander geschlagenen Füße das Zeichen der Ruhe. Nicht wenige von den ganz oder halb liegenden Flußgöttern ruhen so auf ihren Urnen: und sogar an stehenden Personen ist, ein Fuß über den andern geschlagen, der eigentliche Stand des Verweilens und der Erholung. Daher erscheinen die Merkure und Faune so manchmal in diesem Stande; besonders, wenn wir sie in ihre Flöte, oder sonst ein erquickendes Spiel, vertieft finden.

Nun wäge man alle diese Wahrscheinlichkeiten gegen die blank und bloßen Widersprüche ab, mit welchen man meine Auslegung abfertigen wollen. Der gründlichste ist noch der, der sich von einem

*) Tab. CLI.

Gelehrten herschreibt, dem ich wichtigere Erinnerungen zu danken habe. „Die Lessingsche Erklärung des διεσταμμενης τας ποδας," sagt der Verfasser der kritischen Wälder, *) „scheint dem „Sprachgebrauche zu widersprechen; und wenn es „auf's Muthmaßen ankäme, könnte ich eben so „sagen: sie schliefen mit über einander „geschlagenen Füßen, d. i. des einen Fuß „streckte sich über den andern hin, um die Ver„wandtschaft des Schlafes und Todes anzuzeigen „u. s. w."

Wider den Sprachgebrauch? wie das? Heißt διεστραμμενος etwas anders, als verwandt? und muß denn alles, was verwandt ist, nothwendig krumm seyn? Wie könnte man den einen mit übergeschlagenen Füßen auf Griechisch richtiger und besser nennen, als διεστραμμενον (κατα) τας ποδας? oder διεστραμμενης τας ποδας, mit unter verstandenem ἐχοντα? Ich wüßte im geringsten nicht, was hier wider die natürliche Bedeutung der Worte, oder gegen die genuine Construction der Sprache wäre. Wenn Pausanias hätte krumm sagen wollen, warum sollte er nicht das so gewöhnliche σκολιος gebraucht haben?

Muthmaßen hiernächst läßt sich freylich vielerlei. Aber verdient wohl eine Muthmaßung, die nichts als die bloße Möglichkeit vor sich hat, ei-

*) Herders Werke 20. Bd. Erstes Wäldchen S. 73.

ner entgegen gesetzet zu werden, der so wenig zu einer ausgemachten Wahrheit fehlet? Ja, auch kaum die Möglichkeit kann ich jener mir entgegen gesetzten Muthmaßung einräumen. Denn der eine Knabe ruhete in dem einen, und der andere in dem andern Arme der Nacht: folglich wäre die Verschränkung der Füße des einen mit den Füßen des andern kaum zu begreifen. Endlich die Möglichkeit dieser Verschränkung auch zugegeben: würde sodann das διεστραμμενος, welches sie ausdrücken sollte, nicht ebenfalls etwas ganz anders heißen, als krumm? Würde diese Bedeutung nicht ebenfalls wider den Sprachgebrauch seyn? Würde die Muthmaßung meines Gegners also nicht eben der Schwierigkeit ausgesetzt seyn, der er meine ausgesetzt zu seyn meynet, ohne daß sie eine einzige der Empfehlungen hätte, die er dieser nicht absprechen kann?

Nun zurück zu dem Bilde beim Bellori. Wenn aus dem, was ich bisher beigebracht, erwiesen ist, daß die alten Artisten den Schlaf mit über einander geschlagenen Füßen gebildet; wenn es erwiesen ist, daß sie dem Tod eine genaue Aehnlichkeit mit dem Schlafe gegeben: so werden sie, allem Vermuthen nach, auch den Tod mit über einander geschlagenen Füßen vorzustellen, nicht unterlassen haben. Und wie, wenn eben dieses Bild beim Bellori ein Beweis davon wäre? Denn wirklich stehet es, den einen Fuß über den andern geschlagen; und diese Besonderheit des Standes, glaube ich, kann eben sowohl dienen, die Bedeutung der ganzen Figur zu bestätigen, als die

anderweits erwiesene Bedeutung derselben das Charakteristische dieses besonderen Standes festzusetzen hinlänglich seyn dürfte.

Doch es versteht sich, daß ich so geschwind und dreist nicht schließen würde, wenn dieses das einzige alte Monument wäre, auf welchem sich die über einander geschlagenen Füße an dem Bilde des Todes zeigten. Denn nichts würde natürlicher seyn, als mir einzuwenden: „wenn die alten Künstler den Schlaf mit über einander geschlagenen Füßen gebildet haben, so haben sie ihn doch nur als liegend, und wirklich selbst schlafend so gebildet; von dieser Lage des Schlafes im Schlafe, ist also auf seinen stehenden Stand, oder gar auf den stehenden Stand des ihm ähnlichen Todes, wenig oder nichts zu schließen, und es kann ein bloser Zufall seyn, daß hier einmal der Tod so stehet, als man sonst den Schlaf schlafen sieht."

Nur mehrere Monumente, welche eben das zeigen, was ich an der Figur beim Bellori zu sehen glaube, können dieser Einwendung vorbauen. Ich eile also, deren so viele anzuführen, als zur Induction hinreichend sind, und glaube, daß man es für keine bloße überflüßige Auszierung halten wird, einige der vorzüglichsten in Abbildung beigefügt zu finden.

Zuerst also *) erscheinet der schon angeführte

*) S. das beigefügte Kupfer, Num. 1.

Q. CAECILIO
FEROCI
KALATORI SACERDOTII
TITIALIVM FLAVIALIVM
STVDIOSO
ELOQVENTIA
VIXIT ANNIS XV
MENSE I DIEBVS XXIIII
FILIO OPTVMO AC
REVERENTISSIMO
M. CAVIVS CHARINVS.

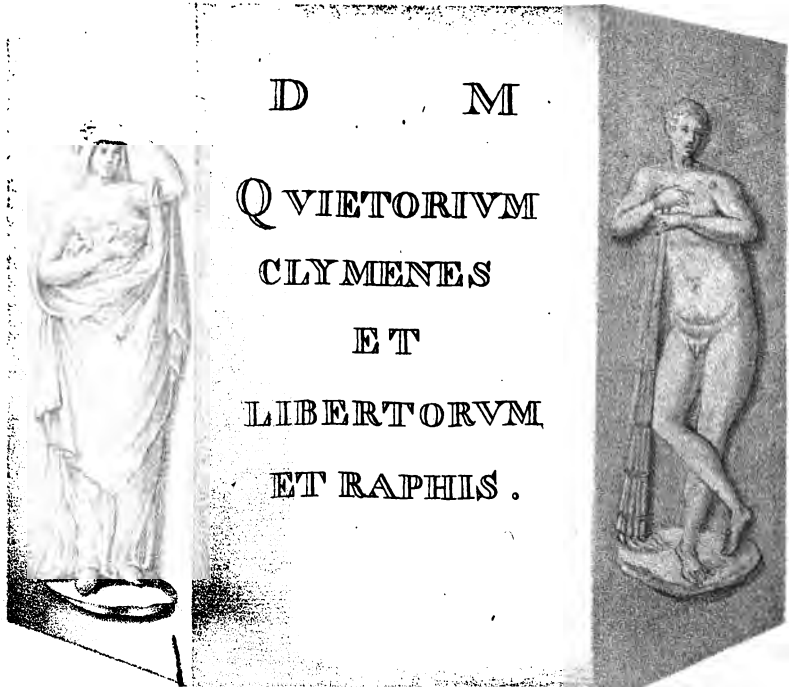
Grabstein beim Boissard. Weil die ausdrücklichen Ueberschriften desselben nicht verstatten, uns in der Deutung seiner Figuren zu irren: so kann er gleichsam der Schlüssel zu allen übrigen Denkmälern heißen. Wie aber zeiget sich hier die Figur, welche mit Sommo Orestilia Filia überschrieben ist? Als ein nackter Jüngling, einen traurigen Blick seitswärts zur Erde heftend, mit dem einen Arme auf eine umgekehrte Fackel sich stützend, und den einen Fuß über den andern geschlagen. — Ich darf nicht unerinnert lassen, daß von eben diesem Denkmale sich auch eine Zeichnung unter den Papieren des Pighius, in der Königl. Bibliothek zu Berlin, befindet, aus welcher Spanheim die einzelne Figur des Schlafes seinem Commentar über den Kallimachus einverleibet hat. *) Daß es schlechterdings die nämliche Figur des nämlichen Denkmals beim Boissard seyn soll, ist aus der nämlichen Ueberscheift unstreitig. Aber um so viel mehr wird man sich wundern, an beiden so merkliche Verschiedenheiten zu erblicken. Die schlanke, ausgebildete Gestalt beim Boissard, ist beim Pighius ein fetter stämmiger Knabe; dieser hat Flügel, und jene hat keine; geringerer Abweichungen, als in der Wendung des Hauptes, in der Richtung der Arme, zu geschweigen. Wie diese Abweichungen von Spanheim nicht bemerkt werden können, ist begreiflich; Spanheim kannte das Denkmal nur aus den Inschriften des Gruter, wo er die bloßen

*) Ad. ver. 234. Hym. in Delum, p. 524 edit. Ern.

Worte ohne alle Zeichnung fand; er wußte nicht, oder erinnerte sich nicht, daß die Zeichnung bereits beim Boissard vorkomme, und glaubte also etwas ganz unbekanntes zu liefern, wenn er sie uns zum Theil aus den Papieren des Pighius mittheilte. Weniger ist Grävius zu entschuldigen, welcher seiner Ausgabe der Gruterschen Inschriften die Zeichnung aus dem Boissard beifügte *) und gleichwohl den Widerspruch, den diese Zeichnung mit der wörtlichen Beschreibung des Gruter macht, nicht bemerkte. In dieser ist die Figur Genius alatus, crinitus, obesus, dormiens, dextra manu in humerum sinistrum, a quo velum retrorsum dependet, posita: und in jener erscheinet sie, gerade gegen über, so wie wir sie hier erblicken, ganz anders; nicht geflügelt, nicht eben von starken Haaren, nicht fett, nicht schlafend, nicht mit der rechten Hand auf der linken Schulter. Eine solche Mißhelligkeit ist anstößig, und kann nicht anders als Mißtrauen bei dem Leser erwecken, besonders wenn er sich noch dazu nicht einmal davor gewarnet findet. Sie beweiset indeß so viel, daß unmöglich beide Zeichnungen unmittelbar von dem Denkmale können genommen seyn: eine derselben muß nothwendig aus dem Gedächtnisse seyn gemacht worden. Ob dieses die Zeichnung des Pighius, oder die Zeichnung des Boissard sey, kann nur der entscheiden, welcher das Denkmal selbst damit zu vergleichen Gelegenheit hat.

*) Pag. CCCIV.

WB. Seite 167.



Nach der Angabe des letztern, befand es sich zu Rom, in dem Pallaste des Cardinals Cesi. Dieser Pallast aber, wenn ich recht unterrichtet bin, ward in der Plünderung von 1627 gänzlich zerstöret. Verschiedene von den Alterthümern, welche Boissard daselbst sahe, mögen sich jetzt in dem Pallaste Farnese befinden; ich vermuthe dieses von dem Hermaphrodit, und dem vermeynten Kopfe des Pyrrhus. *) Andere glaube ich in andern Cabinetten wiedergefunden zu haben; kurz, sie sind verstreuet, und es dürfte schwer halten, das Denkmal, wovon die Rede ist, wieder aufzufinden, wenn es noch gar vorhanden ist. Aus bloßen Muthmaßungen möchte ich mich eben so wenig für die Zeichnung des Boissard, als für die Zeichnung des Pighius erklären. Denn wenn es gewiß ist, daß der Schlaf Flügel haben kann: so ist es eben so gewiß, daß er nicht nothwendig Flügel haben muß.

Die zweite Kupfertafel zeiget das Grabmal einer Clymene, ebenfalls aus dem Boissard entlehnt. **) Die eine der Figuren darauf, hat mit der eben erwähnten zu viel Aehnlichkeit, als daß diese Aehnlichkeit, und der Ort, den sie einnimmt,

*) Hermaphroditus nudus, qui involutum pallolo femur habet. — Caput ingens Pyrrhi regis Epirotarum, galeatum, cristatum et armato pectore. Topogr. Parte I. pag. 4. 5. Winkelmanns Anmerkungen über die Geschichte der Kunst. S. 98.

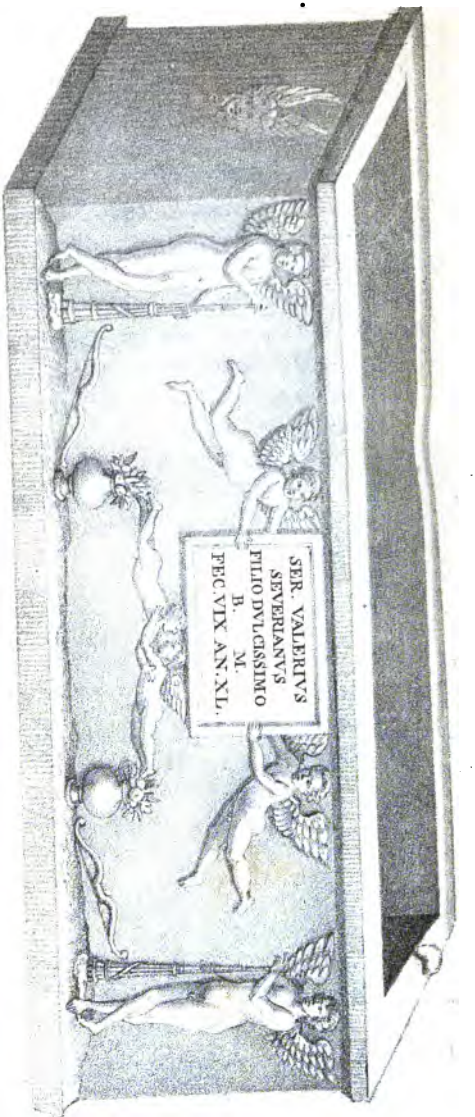
**) Part. VI. p. 119.

uns im geringsten ihrentwegen ungewiß lassen könnten. Sie kann nichts anders als der Schlaf seyn: und auch dieser Schlaf, auf eine umgekehrte Fackel sich stützend, hat den einen Fuß über den andern geschlagen. — Die Flügel übrigens fehlen ihm gleichfalls: und es wäre doch sonderbar, wenn sie Boissard hier zum zweitenmale vergessen hätte. Doch wie gesagt, die Alten werden den Schlaf öfters auch ohne Flügel gebildet haben. Pausanias giebt dem Schlafe in dem Arme der Nacht keine: und weder Ovidius noch Statius legen, in ihren umständlichen Beschreibungen dieses Gottes und seiner Wohnung, ihm deren bei. Brouckhuysen hat sich sehr versehen, wenn er vorgiebt, daß der letztere Dichter dem Schlafe sogar zwei Paar Flügel, eines an dem Kopfe und eines an den Füßen, andichte.*) Denn obschon Statius von ihm sagt:

Ipse quoque et volucrem gressum et
ventosa citavit
Tempora:

so ist dieses doch im geringsten nicht von natürlichen Flügeln, sondern von dem geflügelten Petasus und von den Talariis zu verstehen, welche

*) Ad Tibullum Lib. II. Eleg. I. v. 89. Et sic quidem poëtae plerique omnes, videlicet ut alas habuerit hic deus in humeris. Papinius autem, suo quodam jure peculiari, alas ei in pedibus et in capite adfingit, L. 10. Theb. v. 131.


SER. VALERIVS
SEVERIANVS
FILIO DVLCISSIMO
B.
M.
FEC. VIX. AN. XL.

die Dichter nicht blos dem Merkur beilegen, sondern auch häufig von andern Göttern brauchen lassen, die sie uns in besonderer Eil zeigen wollen. Doch es ist mir hier überhaupt nicht um die Flügel, sondern um die Füße des Schlafes zu thun; und ich fahre fort, das διεσταμμενον derselben in mehrern Monumenten zu zeigen.

Auf der dritten Kupfertafel siehet man eine Pila, oder einen Sarg, der wiederum aus dem Boissard genommen ist.*) Die Aufschrift dieser Pila kömmt auch bei dem Gruter vor,**) wo die zwei Genii mit umgekehrten Fackeln zwei Cupidines heißen. Doch wir sind mit diesem Bilde des Schlafes nun schon zu bekannt, als daß wir es hier verkennen sollten. Und auch dieser Schlaf stehet beidemal mit dem einen Fuße über den andern geschlagen. Aber warum diese nämliche Figur hier nochmals wiederholt? Nicht sowohl wiederholt: als vielmehr verdoppelt; um Bild und Gegenbild zu zeigen. Beides ist der Schlaf; das eine der überhingehende, das andere der lange daurende Schlaf; mit einem Worte, es sind die ähnlichen Zwillingsbrüder, Schlaf und Tod. Ich darf vermuthen, wie wir sie hier sehen, so und nicht anders werden sie auf den von Winkelmann erwähnten Monumenten, auf dem Grabsteine in dem Pallaste Albani, und auf der Begräbnißurne in dem

*) Par. V. p. 115.
**) Pag. DCCXII.

Collegio Clementino erscheinen. — Man lasse sich die Bogen, die diesen Geniis hier zu Füßen liegen, nicht irren: sie können eben sowohl zu den beiden schwebenden Geniis gehören, als zu diesen stehenden; und ich habe auf mehr Grabmälern einen losgespannten, oder gar zerbrochenen Bogen, nicht als das Attribut des Amors, sondern als ein von diesem unabhängiges Bild des verbrauchten Lebens überhaupt, gefunden. Wie ein Bogen das Bild einer guten Hausmutter seyn könne, weiß ich zwar nicht: aber doch sagt eine alte Grabschrift, die Leich aus der ungedruckten Anthologie bekannt gemacht, *) daß er es gewesen,

Τοξα μεν ἀνδασει ταν ἐντονον ἀγετιν ὁικε·

und daraus zeigt sich wenigstens, daß er nicht nothwendig das Rüstzeug des Amors seyn muß, und daß er mehr bedeuten kann, als wir zu erklären wissen.

Ich füge die vierte Tafel hinzu, und auf dieser einen Grabstein, den Boissard in Rom zu St. Angelo (in Templo Junonis, quod est in foro piscatorio) fand, wo er sich ohne Zweifel auch noch finden wird. **) Hinter einer verschlossenen Thüre stehet, auf beiden Seiten, ein geflügelter Genius mit halbem Körper hervorragend, und mit der Hand auf diese verschlossene Thüre

*) Sepulc. Car. XIV.

**) Parte V. p. 22.

zeigend. Die Vorstellung ist zu redend, als daß uns nicht jene domus exilis Plutonia einfallen sollte, *) aus welcher keine Erlösung zu hoffen: und wer könnten die Thürsteher dieses ewigen Kerkers besser seyn, als Schlaf und Tod? Bei der Stellung und Action, in der wir sie erblicken, braucht sie keine umgestürzte Fackel deutlicher zu bezeichnen: nur den einen über den andern geschlagenen Fuß hat auch ihnen der Künstler gegeben. Aber wie unnatürlich würde hier dieser Stand seyn, wenn er nicht ausdrücklich charakteristisch seyn sollte?

Man glaube nicht, daß dieses die Beispiele alle sind, welche ich für mich anführen könnte. Selbst aus dem Boissard würde ich noch verschiedene hieher ziehen können, wo der Tod, entweder als Schlaf, oder mit dem Schlafe zugleich, den nämlichen Stand der Füße beobachtet. **) Eine ganze Erndte von Figuren, so wie die auf der ersten Tafel erscheinet oder erscheinen sollte, würde mir auch Maffei anbieten. ***) Doch wozu dieser Ueberfluß? Vier dergleichen Denkmäler, das beim Bellori ungerechnet, sind mehr als hinlänglich, die Vermuthung abzuwenden, daß das auch wohl ein bloser unbedeutender Zufall seyn könne, was eines so nachdenklichen Sinnes fähig ist. Wenigstens wäre ein solcher Zufall der sonderbarste, der sich nur denken ließe! Welch ein Ungefähr, wenn nur von un-

*) Tollii Expos. Signi vet. p. 292.

**) Als Part. III. p. 69. und vielleicht auch Part. V. p. 23.

***) Museo Veron. Tab. CXXXIX.

gefähr in mehr als einem unverdächtigen alten Monumente gewisse Dinge gerade so wären, als ich sage, daß sie nach meiner Auslegung einer gewissen Stelle seyn müßten: oder wenn nur von ungefähr sich diese Stelle gerade so auslegen ließe, als wäre sie in wirklicher Rücksicht auf dergleichen Monumente geschrieben worden. Nein, das Ungefähr ist so übereinstimmend nicht; und ich kann ohne Eitelkeit behaupten, daß folglich meine Erklärung, so sehr es auch nur meine Erklärung ist, so wenig Glaubwürdigkeit ihr auch durch mein Ansehen zuwachsen kann, dennoch so vollkommen erwiesen ist, als nur immer etwas von dieser Art erwiesen werden kann.

Ich halte es daher auch kaum der Mühe werth, diese und jene Kleinigkeit noch aus dem Wege zu räumen, die einem Zweifler, der durchaus nicht aufhören will zu zweifeln, vielleicht einfallen könnte. Z. E. die Zeilen des Tibullus: *)

Postque venit tacitus fuscis circumdatus alis
Somnus, et incerto somnia vana pede.

Es ist wahr, hier wird ausdrücklich krummbeiniger Träume gedacht. Aber Träume! und wenn die Träume krummbeinig waren: warum mußte es denn auch der Schlaf seyn? Weil er der Vater der Träume war? Eine treffliche Ursache! Und doch ist auch das noch nicht die eigentliche Abfertigung, die sich mit hier

*) Lib. II. Eleg. 1. v. 89. 90.

hier anträgt. Denn die eigentliche ist diese: daß das Beywort vara überhaupt, sicherlich nicht vom Tibull ist; daß es nichts, als eine eigenmächtige Lesart des Brouckhuysen ist. Vor diesem Commentator, lasen alle Ausgaben entweder nigra oder vana. Das letzte ist das wahre; und es zu verwerfen, konnte Brouckhuysen nur die Leichtigkeit, mit Veränderung eines einzigen Buchstaben seinem Autor einen fremden Gedanken unterzuschieben, verleiten. Aber wenn schon die alten Dichter die Träume öfters auf schwachen, ungewissen Füßen einhergaukeln lassen; nämlich die täuschenden, betrügerischen Träume: folgt denn daraus, daß sie diese schwachen ungewissen Füße sich auch als krumme Füße müssen gedacht haben? Wo liegt denn die Nothwendigkeit, daß schwache Füße auch krumme Füße, oder krumme Füße auch schwache Füße seyn müssen? Dazu waren den Alten ja nicht alle Träume täuschend und betrügerisch; sie glaubten eine Art sehr wahrhafter Träume, und der Schlaf, mit diesen seinen Kindern, war ihnen eben sowohl Futuri certus als pessimus auctor. *) Folglich konnten auch die krummen Füße, als das Symbolum der Ungewißheit, nach ihren Begriffen nicht den Träumen überhaupt, noch weniger dem Schlafe, als dem allgemeinen Vater derselben, zukommen. Und doch, gestehe ich, würden alle diese Vernünfteleyen bey Seite zu setzen seyn, wenn Brouckhuysen, ausser der mißverstandenen Stelle des Pausanias, auch nur sonst eine einzige für die krummen

*) Seneca Herc. fur. v. 1070.

Füße der Träume und des Schlafes anzuführen gewußt hätte. Was varus heißt, erklärt er mit zwanzig sehr überflüssigen Stellen: aber daß varus ein Beywort des Traumes sey, davon giebt er keine Beweisstelle, sondern will sie erst machen; und, wie gesagt, nicht sowohl aus dem einzigen Pausanias, als aus der falschen Uebersetzung des Pausanias machen. Denn fast lächerlich ist es, wenn er uns, da er keinen krummbeinigen Schlaf aufbringen kann, wenigstens einen Genius mit krummen Füßen in einer Stelle des Persius *) zeigen will, wo genius weiter nichts heißt als indoles, und varus weiter nichts als von einander abstehend:

— — Geminos, horoscope, varo
Producis genio. —

Ueberhaupt würde diese Ausschweifung über das διεσταμμενος des Pausanias, hier viel zu weitläuftig gerathen seyn, wenn sie mir nicht Gelegenheit gegeben hätte, zugleich mehrere antike Abbildungen des Todes anzuführen. Denn, mag es denn nun auch mit seinen und seines Bruders übergestellten Füßen seyn, wie es will; mag man sie doch für charakteristisch halten, oder nicht: so ist aus den angeführten Denkmälern doch so viel unstreitig, daß die alten Artisten immer fortgefahren haben, den Tod nach einer genauen Aehnlichkeit mit dem Schlafe zu bilden; und nur das war es, was ich eigentlich hier erweisen wollte.

Ja, so sehr ich auch von dem Charakteristi-

*) Sat. VI. v. 18.

schen jener besondern Fußstellung selbst überzeugt bin: so will ich doch keinesweges behaupten, daß schlechterdings kein Bild des Schlafes oder Todes ohne sie seyn könne. Vielmehr kann ich mir den Fall sehr wohl denken, in welchem eine solche Fußstellung mit der Bedeutung des Ganzen streiten würde; und ich glaube Beyspiele von diesem Falle anführen zu können. Wenn nämlich der über den andern geschlagene Fuß das Zeichen der Ruhe ist: so wird es nur dem bereits erfolgten Tode eigentlich zukommen können; der Tod hingegen, wie er erst erfolgen soll, wird eben darum eine andere Stellung erfordern.

In so einer andern, die Annäherung ausdrückenden Stellung glaube ich ihn auf einer Gemme beym Stephanonius, oder Licetus,*) zu erkennen. Ein geflügelter Genius, welcher in der einen Hand einen Aschenkrug hält, scheinet mit der andern eine umgekehrte, aber noch brennende Fackel ausschleudern zu wollen, und siehet dabey mit einem traurigen Blicke seitwärts auf einen Schmetterling herab, der auf der Erde kriechet. Die gespreitzten Beine sollen ihn entweder im Fortschreiten begriffen, oder in derjenigen Stellung zeigen, die der Körper natürlicher Weise nimmt, wenn er den einen Arm mit Nachdruck zurückschleudern will. Ich mag mich mit Widerlegung der höchst gezwungenen Deutungen nicht aufhalten, welche sowohl der erste poetische Erklärer der Stephanonischen Steine, als auch

*) Schemate VII. p. 123. Man sehe die beygefügte Abbildung.

der hieroglyphische Licetus von diesem Bilde gegeben haben. Sie gründen sich sämmtlich auf die Voraussetzung, daß ein geflügelter Knabe nothwendig ein Amor seyn müsse: und so wie sie sich selbst unter einander aufreiben, so fallen sie alle zugleich mit einmal weg, sobald man auf den Grund jener Voraussetzung gehet. Dieser Genius ist also weder Amor, der das Andenken des verstorbenen Freundes in treuem Herzen bewahret; noch Amor, der sich seiner Liebe entschlägt, aus Verdruß, weil er keine Gegenliebe erhalten kann: sondern dieser Genius ist nichts als der Tod; und zwar der eben bevorstehende Tod, im Begriffe die Fackel auszuschlagen, auf die, verloschen, wir ihn anderwärts schon gestützt finden.

Dieses Gestus der auszuschleudernden Fackel, als Sinnbild des nahenden Todes, habe ich mich immer erinnert, so oft mir die so genannten Brüder, Castor und Pollux, in der Villa Ludovisi vor Augen gekommen. *) Daß es Castor und Pollux nicht sind, hat schon vielen Gelehrten eingeleuchtet: aber ich zweifle, ob del Torre und Maffei der Wahrheit darum näher gekommen. Es sind zwey unbekleidete, sehr ähnliche Genii, beyde in einer sanften melancholischen Stellung; der eine schlägt seinen Arm um die Schulter des andern, und dieser hält in jeder Hand eine Fackel; die in der Rechten, welche er seinem Gespielen genommen zu haben scheinet, ist er bereit, auf einem zwischen ihnen inne stehenden Altare auszudrücken, indem er die andere

*) Beym Maffei Tab. CXXI.

in der Linken bis über die Schulter zurückgeführt, um sie mit Gewalt auszuschlagen; hinter ihnen stehet eine kleinere weibliche Figur, einer Isis nicht unähnlich. Del Torre sahe in diesen Figuren zwey Genii, welche der Isis opferten: aber Maffei wollte sie lieber für den Lucifer und Hesperus gehalten wissen. So gut die Gründe auch seyn mögen, welche Maffei gegen die Deutung des Del Torre beybringet: so unglücklich ist doch sein eigener Einfall. Woher könnte uns Maffei beweisen, daß die Alten den Lucifer und Hesperus als zwey besondere Wesen gebildet? Es waren ihnen nichts als zwey Namen, so wie des nämlichen Sternes, also auch der nämlichen mythischen Person. *) Es ist schlimm, wenn ein Mann, der die geheimsten Gedanken des Alterthums zu errathen sich getrauet, so allgemein bekannte Dinge nicht weiß! Aber um so viel nöthiger dürfte es seyn, auf eine neue Auslegung dieses trefflichen Kunstwerkes zu denken: und wenn ich den Schlaf und den Tod dazu vorschlage, so will ich doch nichts, als sie dazu vorschlagen. Augenscheinlich ist es, daß ihre Stellung keine Stellung für Opfernde ist: und wenn die eine Fackel das Opfer anzünden soll; was soll denn die andere auf dem Rücken? Daß Eine Figur beyde Fackeln zugleich auslöscht, würde nach meinem Vorschlage sehr bedeutend seyn: denn eigentlich macht doch der Tod beydem, dem Wachen und dem Schlafen, ein Ende. Auch dürfte nach eben diesem Vorschlage die kleinere weibliche Figur nicht unrecht für die Nacht, als

*) Hyginus Poet. Astr. libr. II. cap. 42.

die Mutter des Schlafes und des Todes, zu nehmen seyn. Denn wenn der Kalathus auf dem Haupte eine Isis oder Cybele, als die Mutter aller Dinge, kenntlich machen soll: so würde mich es nicht wundern, auch die Nacht, diese

— θεων γενετειρα — ἡ δε και ἀνδρων,

wie sie Orpheus nennet, hier mit dem Kalathus zu erblicken.

Was sich sonst aus der Figur des Stephanonius, mit der beym Bellori verbunden, am zuverlässigsten ergiebt, ist dieses, daß der Aschenkrug, der Schmetterling und der Kranz diejenigen Attributa sind, durch welche der Tod, wo und *wie es nöthig* schien, von seinem Ebenbilde, dem Schlafe, unterschieden ward. Das besondere Abzeichen des Schlafes hingegen war unstreitig das Horn.

Und hieraus möchte vielleicht eine ganz besondere Vorstellung auf dem Grabsteine eines gewissen Amemptus, eines Freygelassenen, ich weiß nicht welcher Kaiserin, oder kaiserlichen Prinzessin, einiges Licht erhalten. Man sehe die fünfte Tafel.*) Ein männlicher und weiblicher Centaur, jener auf der Leyer spielend, diese eine doppelte Tibia blasend, tragen beyde einen geflügelten Knaben auf ihren Rücken, deren jeder auf einer Queerpfeife bläset; unter dem aufgehobenen Vorderfuße des einen Centaur lieget ein Krug, und unter des andern ein Horn. Was kann diese Allegorie sagen sollen? was kann sie hier sagen sollen? Ein Mann zwar, wie

*) Boissardus Par. III. p. 144.

die Mutter des Schlafes und des Todes, zu nehmen seyn. Denn wenn der Kalathus auf dem Haupte eine Isis oder Cybele, als die Mutter aller Dinge, kenntlich machen soll: so würde mich es nicht wundern, auch die Nacht, diese

— θεων γενετειρα — ἡ δε και ἀνδρων,

wie sie Orpheus nennet, hier mit dem Kalathus zu erblicken.

Was sich sonst aus der Figur des Stephanonius, mit der beym Bellori verbunden, am zuverlässigsten ergiebt, ist dieses, daß der Aschenkrug, der Schmetterling und der Kranz diejenigen Attributa sind, durch welche der Tod, wo und *wie es nöthig* schien, von seinem Ebenbilde, dem Schlafe, *unterschieden* ward. Das besondere Abzeichen des Schlafes hingegen war unstreitig das Horn.

Und hieraus möchte vielleicht eine ganz besondere Vorstellung auf dem Grabsteine eines gewissen Amemptus, eines Freygelassenen, ich weiß nicht welcher Kaiserin, oder kaiserlichen Prinzessin, einiges Licht erhalten. Man sehe die fünfte Tafel.*) Ein männlicher und weiblicher Centaur, jener auf der Leyer spielend, diese eine doppelte Tibia blasend, tragen beyde einen geflügelten Knaben auf ihren Rücken, deren jeder auf einer Queerpfeife bläset; unter dem aufgehobenen Vorderfuße des einen Centaur lieget ein Krug, und unter des andern ein Horn. Was kann diese Allegorie sagen sollen? was kann sie hier sagen sollen? Ein Mann zwar, wie

*) Boissardus Par. III. p. 144.

Herr Klotz, der seinen Kopf voller Liebesgötter hat, würde mit der Antwort bald fertig seyn. Auch das sind meine Amors! würde er sagen; und der weise Künstler hat auch hier den Triumph der Liebe über die unbändigsten Geschöpfe, und zwar ihren Triumph vermittelst der Musik, vorstellen wollen! — Ei nun ja; was wäre der Weisheit der alten Künstler auch würdiger gewesen, als nur immer mit der Liebe zu tändeln; besonders, wie diese Herren die Liebe kennen! Indeß wäre es doch möglich, daß einmal auch ein alter Künstler, nach ihrer Art zu reden, der Liebe und den Grazien weniger geopfert, und hier bey hundert Meilen an die liebe Liebe nicht gedacht hätte! Es wäre möglich, daß, was ihnen dem Amor so ähnlich sieht, als ein Tropfen Wasser dem andern, gerade nichts Lustigeres, als der Schlaf und der Tod seyn sollte.

Sie sind uns beyde in der Gestalt geflügelter Knaben nicht mehr fremd; und der Krug auf der Seite des einen, und das Horn auf der Seite des andern, dünken mich nicht viel weniger redend, als es ihre buchstäblichen Namen seyn würden. Zwar weiß ich gar wohl, daß der Krug und das Horn auch nur Trinkgeschirre seyn können, und daß die Centauren in dem Alterthume nicht die schlechtesten Säufer sind; daher sie auch auf verschiedenen Werken in dem Gefolge des Bacchus erscheinen, oder gar seinen Wagen ziehen.*) Aber was brauchten sie in

*) Gemme antiche colle sposizioni di P. A. Maffei, Parte III. p. 58.

dieſer Eigenſchaft noch erſt durch Attributa bezeichnet zu werden? und iſt es nicht auch für den Ort weit ſchicklicher, dieſen Krug und dieſes Horn für die Attributa des Schlafes und des Todes zu erklären, die ſie nothwendig aus den Händen werfen mußten, um die Flöten behandeln zu können?

Wenn ich aber den Krug oder die Urne als das Attribut des Todes nenne, ſo will ich nicht blos den eigentlichen Aſchenkrug, das Ossuarium oder Cinerarium, oder wie das Gefäß ſonſt hieß, in welchem die Ueberreſte der verbrannten Körper aufbewahret wurden, darunter verſtanden wiſſen. Ich begreife darunter auch die *Ληκυθος*, die Flaſchen jeder Art, die man den todten Körpern, die ganz zur Erde beſtattet wurden, beyzuſetzen pflegte, ohne mich darüber einzulaſſen, was in dieſen Flaſchen enthalten geweſen. Sonder einer ſolchen Flaſche blieb bey den Griechen ein zu begrabender Leichnam eben ſo wenig, als ſonder Kranz; welches unter andern verſchiedene Stellen des Ariſtophanes ſehr deutlich beſagen,*) ſo daß es ganz begreiflich iſt, wie beydes ein Attribut des Todes geworden.

*) Beſonders in den Ekkleſiazuſen, wo Blepyrus mit ſeiner Praxagora ſchilt, daß ſie des Nachts heimlich aufgeſtanden und mit ſeinen Kleidern ausgegangen ſey. (3. 533. 34.):

Ληχυθ' καταλιπουσ' ὡσπερει προκειμενον,
Μονον δ' στεφανωσασ', ἐσ' ἐπιθεισα
ληκυθον.

Der Scholiaſt ſetzt hinzu: *Εωθασι γαρ ἐπι*

Wegen des Hornes als Attribut des Schlafes iſt noch weniger Zweifel. An unzähligen Stellen gedenken die Dichter dieſes Hornes: aus vollem Horne ſchüttet er ſeinen Segen über die Augenlieder der Matten,

— — — Illos post vulnera fessos
Exceptamque hiemem, cornu perfuderat omni
Somnus; —

mit geleertem Horne folget er der weichenden Nacht nach in ſeine Grotte,

Et Nox, et cornu fugiebat Somnus inani.

Und ſo wie ihn die Dichter ſahen, bildeten ihn

νεκρων τουτο ποιειν. Man vergleiche in dem nämlichen Stücke die Zeilen 1022 — 27, wo man die griechiſchen Gebräuche der Leichenbeſtattung beyſammen findet. Daß dergleichen den Todten beyzuſetzende Flaſchen, ληκυθοι, bemalet wurden, und daß es eben nicht die größten Meiſter waren, die ſich damit abgaben, erhellet eben daſelbſt, aus Z. 987. 88. Tanaquill Faber ſcheint geglaubt zu haben, daß es nicht wirkliche bemalte Flaſchen geweſen, die man den Todten beygeſetzt, ſondern daß man nur um ſie her dergleichen Flaſchen gemalt; denn er merkt bey der letzten Stelle an: Quod autem lecythi mortuis appingerentur, aliunde ex Aristophane innotuit. Ich wünſchte, er hätte uns dieſes aliunde nachweiſen wollen.

auch die Künstler. *) Nur das doppelte Horn, womit ihn die ausschweifende Einbildungskraft des Romeyn de Hooghe überladen, kannten weder diese noch jene. **)

Zugegeben also, daß es der Schlaf und der Tod seyn könnten, die hier auf den Centauren sitzen: was wäre nun der Sinn der Vorstellung zusammen? — Doch wenn ich glücklicher Weise einen Theil errathen hätte: muß ich darum auch das Ganze zu erklären wissen? Vielleicht zwar, daß so tiefe Geheimnisse nicht darunter verborgen liegen. Vielleicht, daß Amemptus ein Tonkünstler war, der sich vornämlich auf die Instrumente *verstand*, die wir hier in den Händen dieser unterirdischen Wesen erblicken; denn auch die Centauren hatten bey den spätern Dichtern ihren Aufenthalt vor den Pforten der Hölle,

Centauri in foribus stabulant, —

und es war ganz gewöhnlich, auf dem Grabmahle eines Künstlers die Werkzeuge seiner Kunst anzubringen, welches denn hier nicht ohne ein sehr feines Lob geschehen wäre.

---

*) Servius ad Aeneid. VI. v. 255. Somnum cum cornu novimus pingi. Lutatius apud Barthium ad Thebaid. VI. v. 27. Nam sic a pictoribus simulatur, ut liquidum somnium ex cornu super dormientes videatur effundere.

**) Denkbilder der alten Völker. S. 193. Deutsche Uebersetzung.

Ich kann indeß von dieſem Monumente überhaupt mich nicht anders als furchtſam ausdrücken. Denn ich ſehe mich wiederum wegen der Treue des Boiſſard in Verlegenheit. Von dem Boiſſard iſt die Zeichnung; aber vor ihm hatte ſchon Smetius die Aufſchrift, und zwar mit einer Zeile mehr, *) bekannt gemacht, und eine wörtliche Beſchreibung der darum befindlichen Bilder beygefügt. Inferius, ſagt Smetius von den Hauptfiguren, Centauri duo sunt, alter mas, lyncea instratus, lyram tangens, cui Genius alatus, fistula, Germanicae modernae simili, canens insidet: alter foemina, fistulis duabus simul in os insertis canens, cui alter Genius foemineus alis papilionum, manibus nescio quid concutiens, insidet. Inter utrumque cantharus et cornu Bacchicum projecta jacent. Alles trifft ein; bis auf den Genius, den der weibliche Centaur trägt. Dieſer ſoll, nach dem Smetius, auch weiblichen Geſchlechts ſeyn, und Schmetterlingsflügel haben, und mit den Händen etwas zuſammenſchlagen. Nach dem Boiſſard aber hat er keine andere Flügel, als ſein Geſpiel; und anſtatt der Cymbeln, oder des Crotalum vielleicht, bläſet er auf eben dem Inſtrumente, auf dem jener. — Es iſt traurig, ſolche Widerſprüche oft zu bemerken. Sie müſſen einem Manne, der nicht gern auf Treibſand bauet,

*) Die diejenigen benennt, welche dem Amemptus das Denkmahl geſetzet, LALVS. ET. OCRINTHVS. L. v. Gruteri Corp. Inscr. p. DCVI. Edit. Graev.

das antiquarische Studium von Zeit zu Zeit sehr zuwider machen.

Zwar würde ich auch sodann, wenn Smetius richtiger gelesen hätte als Boissard, meine Erklärung nicht ganz aufgeben dürfen. Denn sodann würde der weibliche Genius mit Schmetterlingsflügeln eine Psyche seyn; und wenn Psyche das Bild der Seele ist: so wäre, anstatt des Todes, hier die Seele des Todten zu sehen. Auch dieser könnte das Attribut der Urne zukommen, und das Attribut des Hornes würde noch immer den Schlaf bezeichnen.

Ich bilde mir ohnedem ein, den Schlaf noch anderwärts, als auf sepulcralischen *Monumenten*, und besonders in einer Gesellschaft zu finden, in der man ihn schwerlich vermuthet hätte. Unter dem Gefolge des Bacchus nämlich erscheinet nicht selten ein Knabe oder Genius mit einem Füllhorne: und ich wüßte nicht, daß noch jemand es auch nur der Mühe werth gehalten hätte, diese Figur näher zu bestimmen. Sie ist z. E. auf dem bekannten Steine des Bagarris, jetzt in der Sammlung des Königs von Frankreich, dessen Erklärung Casaubonus zuerst gegeben, von ihm und allen folgenden Auslegern *) zwar bemerkt worden: aber kein einziger hat mehr davon zu sagen gewußt, als der Augenschein giebt, und ein Genius mit einem Füllhorne ist ein Genius mit einem Füllhorne geblieben. Ich wage es, ihn für den Schlaf zu erklären. Denn, wie erwiesen, der Schlaf ist ein kleiner Genius, das Attribut des Schlafes ist ein Horn: und

*) S. Lipperts Dakt. I. 366.

welchen Begleiter könnte ein trunkener Bacchus lieber wünschen, als den Schlaf? Daß die Paarung des Bacchus mit dem Schlafe den alten Artisten auch gewöhnlich gewesen, zeigen die Gemälde vom Schlafe, mit welchen Statius den Pallast des Schlafes auszieret: *)

Mille intus simulacra dei caelaverat ardens
Mulciber. Hic haeret lateri redimita Voluptas.
Hic comes in requiem vergens labor. Est ubi Baccho,
Est ubi Martigenae socium pulvinar Amori
Obtinet. Interius tectum in penetralibus altis,
Et cum Morte jacet: nullique ea tristis imago.

Ja, wenn einer alten Inschrift zu trauen, oder vielmehr, wenn diese Inschrift alt genug ist: so wurden sogar Bacchus und der Schlaf, als die zwey größten und süßesten Erhalter des menschlichen Lebens, gemeinschaftlich angebetet. **)

Es ist hier nicht der Ort, diese Spur schärfer

*) Thebaid. X. v. 100. Barth hätte nicht so ekel seyn, und diese Zeilen darum zu commentiren unterlassen sollen, weil sie in einigen der besten Handschriften fehlen. Er hat seine Gelehrsamkeit an schlechtere Verse verschwendet.

**) Corp. Inscript. p. LXVII. 8.

zu verfolgen. Eben so wenig ist es jetzt meine Gelegenheit, mich über meinen eigentlichen Vorwurf weiter zu verbreiten, und nach mehrern Beweisen umher zu schweifen, daß die Alten den Tod als den Schlaf, und den Schlaf als den Tod, bald einzeln, bald beysammen, bald ohne, bald mit gewissen Abzeichen, gebildet haben. Die angeführten, und wenn auch kein einziger sonst aufzutreiben wäre, erhärten hinlänglich, was sie erhärten sollen: und ich kann ohne Bedenken zu dem zweyten Punkte fortgehen, welcher die Widerlegung des Gegensatzes enthält.

II. Ich sage: die alten Artisten, *wenn sie* ein Skelet bildeten, meynten damit etwas ganz anders, als den Tod, als die Gottheit des Todes. Ich beweise also, 1) daß sie nicht den Tod *damit* meynten, und zeige 2) was sie sonst damit meynten.

1) Daß sie Skelete gebildet, ist mir nie eingekommen zu läugnen. Nach den Worten des Herrn Klotz müßte ich es zwar geläugnet haben, und aus dem Grunde geläugnet haben, weil sie überhaupt häßliche und ekle Gegenstände zu bilden, sich enthalten. Denn er sagt, ich würde die Beyspiele davon auf geschnittenen Steinen ohne Zweifel in die Bilderspracheverweisen wollen, die sie von jenem höhern Gesetze der Schönheit losgesprochen. Wenn ich das nöthig hätte zu thun, dürfte ich nur hinzusetzen, daß die Figuren auf Grabsteinen und Todtenurnen nicht weniger zur Bildersprachegehörten: und sodann würden von allen seinen angeführten Exempeln nur die zwey metallenen

Bilder in dem Kircherschen Museo und in der Gallerie zu Florenz wider mich übrig bleiben, die doch auch wirklich nicht unter die Kunstwerke, so wie ich das Wort im Laokoon nehme, zu rechnen wären.

Doch wozu diese Feinheiten gegen ihn? Gegen ihn brauche ich, was er mir Schuld giebt, nur schlechtweg zu verneinen. Ich habe nirgends gesagt, daß die alten Artisten keine Skelete gebildet: ich habe blos gesagt, daß sie den Tod nicht als ein Skelet gebildet. Es ist wahr, ich glaubte an dem ächten Alterthume des metallenen Skelets zu Florenz zweifeln zu dürfen; aber ich setzte unmittelbar hinzu: „den Tod überhaupt kann es wenigstens „nicht vorstellen sollen, weil ihn die Alten anders „vorstellten." Diesen Zusatz verhält Herr Klotz seinen Lesern, und doch kommt alles darauf an. Denn er zeigt, daß ich das nicht geradezu läugnen will, woran ich zweifle. Er zeigt, daß meine Meynung nur die gewesen: wenn das benannte Bild, wie Spence behauptet, den Tod vorstellen soll, so ist es nicht antik; und wenn es antik ist, so stellt es nicht den Tod vor.

Ich kannte auch wirklich schon damals mehr Skelete auf alten Werken: und jetzt kenne ich sogar verschiedene mehr, als der unglückliche Fleiß, oder der prahlerische Unfleiß des Herrn Klotz anzuführen vermögend gewesen.

Denn in der That stehen die, die er anführt, bis auf eines, schon alle beym Winkel-

mann;*) und daß er dieſen auch hier nur ausgeſchrieben, iſt aus einem Fehler ſichtbar, welchen ſie beyde machen. Winkelmann ſchreibt: „Ich merke „hier an, daß nur auf zwey alten Denkmalen „und Urnen von Marmor zu Rom Todtengerippe „ſtehen. Die eine iſt in der Villa Medicis, die „andere in dem Muſeo des Collegii Romani; ein „anderes mit einem Gerippe findet ſich beym Spon, „und iſt nicht mehr zu Rom befindlich.“ Wegen des erſten dieſer Gerippe, welches noch in der Villa Medicis ſtehe, beruft er ſich auf Spons Réch. d'Antiq. p. 93., und wegen des dritten, das nicht nicht mehr in Rom vorhanden ſey, auf eben deſſelben Gelehrten Miscel. ant. p. 7. *Allein dieſes* und jenes beym Spon ſind nur eines und das nämliche; und wenn das, welches Spon in ſeinen Récherches anführt, noch in der Villa Medicis ſtehet, ſo iſt das in ſeinen Miscellaneis gewiß auch noch in Rom, und in der nämlichen Villa auf dem nämlichen Platze zu ſehen. Spon zwar, welches ich zugleich erinnern will, ſahe es nicht in der Villa Medicis, ſondern in der Villa Madama. So wenig alſo Winkelmann die beyden Citate des Spon verglichen haben konnte; eben ſo wenig kann es Herr Klotz gethan haben: denn ſonſt würde er mich nicht, zum Ueberfluſſe, wie er ſagt, auf die beyden Marmor, die Winkelmann in ſeinem Verſuche über die Allegorie anführt, verweiſen, und dennoch gleich darauf auch das Denkmal beym Spon in Rechnung bringen. Eines, wie geſagt, iſt hier doppelt

*) Allegorie S. 81.

doppelt gezählt, und das wird er mir erlauben, ihm abzuziehen.

Damit er jedoch über diesen Abzug nicht verdrüßlich werde: so stehen ihm sogleich, für das Eine abgestrittene Gerippe, ein Halbdutzend andere zu Dienste. Es ist Wildpret, das ich eigentlich nicht selbst hege, das nur von ungefähr in mein Gehege übergetreten ist, und mit dem ich daher sehr freygebig bin. Fürs erste ganzer drei beisammen, habe ich die Ehre, ihm auf einem Steine aus der Daktyliothek des Andreini zu Florenz, beim Gori, *) vorzuführen. Das vierte wird ihm eben dieser Gori auf einem alten Marmor, gleichfalls zu Florenz, nachweisen. **) Das fünfte trifft er, wenn mich meine Kundschaft nicht trügt, beim Fabretti: ***) und das sechste auf dem andern der zwei Stoschischen Steine, von welchen er nur den einen aus den Lippertschen Abdrücken beibringet. ****)

*) Inscript. antiq. quae in Etruriae urbibus exstant Part. I. p. 465.

**) Ibid. p. 382. — Tabula, in qua sub titulo sculptum est canistrum, binae corollae, foemina coram mensa tripode in lectisternio decumbens, Pluto quadriga vectus animam rapiens, praeeunte Mercurio petasato et caduceato, qui rotundam domum intrat, prope quam jacet sceletus.

***) Inscript. cap. I. n. 17. vom Gori am letztern Orte angeführt.

****) Descript. des Pierres gr. p. 517. n. 241.

Welch elendes Studium ist das Studium des Alterthums, wenn das Feine desselben auf solche Kenntnisse ankommt! wenn der der Gelehrteste darin ist, der solche Armseligkeiten am fertigsten und vollständigsten auf den Fingern herzuzählen weiß!

Aber mich dünkt, daß es eine würdigere Seite hat, dieses Studium. Ein anderes ist der Alterthumskrämer, ein anderes der Alterthumskundige. Jener hat die Scherben, dieser den Geist des Alterthums geerbet. Jener denkt nur kaum mit seinen Augen, dieser sieht auch mit seinen Gedanken. Ehe jener noch sagt so war das! weiß dieser schon, ob es so seyn können.

Man lasse jenen noch siebzig und sieben solcher Kunstgerippe aus seinem Schutte zusammen klauben, um zu beweisen, daß die Alten den Tod als eine Gerippe gebildet; dieser wird über den kurzsichtigen Fleiß die Achsel zucken, und was er sagte, ehe er diese Siebensachen alle kannte, noch sagen: entweder sie sind so alt nicht, als man sie glaubt, oder sie sind das nicht, wofür man sie ausgiebt!

Den Punkt des Alters, es sey als ausgemacht, oder als nicht auszumachend, bei Seite gesetzt: was für Grund hat man, zu sagen, daß diese Skelete den Tod vorstellen?

Weil wir Neuern den Tod als ein Skelet bilden? Wir Neuern bilden, zum Theil noch, den Bacchus als einen fetten Wanst: war das darum auch die Bildung, die ihm die Alten gaben? Wenn sich ein Basrelief von der Geburt des Herkules fände, und wir sehen eine Frau mit

Kreuzweis eingeschlagenen Fingern, digitis pectinatim inter se implexis, vor der Thüre sitzen: wollten wir wohl sagen, diese Frau bete zur Juno Lucina, damit sie der Alkmene zu einer baldigen und glücklichen Entbindung helfe? Aber wir beten ja so? — Dieser Grund ist so elend, daß man sich schämen muß, ihn jemanden zu leihen. Zudem bilden auch wir Neuern den Tod nicht einmal als ein bloses Skelet; wir geben ihm eine Sense, oder so was, in die Hand, und diese Sense macht erst das Skelet zum Tode.

Wenn wir glauben sollen, daß die alten Skelete den Tod vorstellen: so müssen wir entweder durch die Vorstellung selbst, oder durch ausdrückliche Zeugnisse alter Schriftsteller davon überzeugt werden können. Aber da ist weder dieses, noch jenes. Selbst nicht das geringste indirecte Zeugniß läßt sich dafür aufbringen.

Ich nenne indirecte Zeugnisse, die Anspielungen und Gemälde der Dichter. Wo ist der geringste Zug bei irgend einem römischen oder griechischen Dichter, welcher nur argwohnen lassen könnte, daß er den Tod als ein Gerippe vorgestellt gefunden, oder sich selbst gedacht hätte?

Die Gemälde des Todes sind bei den Dichtern häufig, und nicht selten sehr schrecklich. Es ist der blasse, bleiche, fahle Tod; *) er streifet auf

*) Pallida, lurida Mors.

schwarzen Flügeln umher; *) er führet ein Schwerdt; **) er fletschet hungrige Zähne; ***) er reißet einen gierigen Rachen auf; ****) er hat blutige Nägel, mit welchen er seine bestimmten Opfer zeichnet; †) seine Gestalt ist so groß und ungeheuer, daß er ein ganzes Schlachtfeld überschattet; ††) mit ganzen Städten davon eilet. †††) Aber wo ist da nur ein Argwohn von einem Gerippe? In einem von den Trauerspielen des Euripides wird er sogar als eine handelte Person mit aufgeführet, und er ist auch da der traurige, fürchterliche unerbittliche Tod. Doch auch da ist er weit entfernt, als ein Gerippe zu erscheinen; ob man schon weiß, daß die alte Skevopöie sich kein Bedenken machte, ihre Zuschauer noch mit weit gräßlichern Gestalten zu schrecken. Es findet sich keine Spur, daß er

*) Atris circumvolat alis. Horat. Sat. II. 1. v. 58.

**) Fila sororum ense metit. Statius Theb. I. v. 633.

***) Mors avidis pallida dentibus. Seneca Her. fur.

****) Avidos oris hiatus pandit. Idem Oedipo.

†) Praecipuos annis animisque cruento ungue notat. Statius Theb. VIII. v. 380.

††) Fruitur coelo, bellatoremque volando campum operit. Idem ibid. v. 378.

†††) Captam tenens fert Manibus urbem. Idem Th. I. v. 633.

durch mehr als ſein ſchwarzes Gewand, *) und durch den Stahl bezeichnet geweſen, womit er dem Sterbenden das Haar abſchnitt, und ihn ſo den untetirdiſchen Göttern weihete; **) Flügel hatte er nur vielleicht. ***)

Prallet indeß von dieſem Wurfe nicht auch etwas auf mich ſelbſt zurück? Wenn man mir zugiebt, daß in den Gemälden der Dichter nichts von einem Gerippe zu ſehen: muß ich nicht hinwieder einräumen, daß ſie deſſenungeachtet viel zu ſchrecklich ſind, als daß ſie mit jenem Bilde des Todes beſtehen könnten, welches ich den alten Artiſten zugerechnet zu haben vermeyne? Wenn aus dem, was in den poetiſchen Gemälden ſich nicht findet, ein Schluß auf die materiellen Gemälde der Kunſt gilt: wird nicht ein ähnlicher Schluß auch aus dem gelten, was ſich in jenen Gemälden findet?

Ich antworte: Nein; dieſer Schluß gilt in dem einen Falle nicht völlig, wie in dem andern.

---

*) Alcest. v. 843., wo ihn Hercules *Ανακτα του μελαμπεπλου νεκρων* nennet.

**) Eben daſelbſt V. 76. 77., wo er von ſich ſelbſt ſagt:

Ιερος γαρ ειτος των κατα χθονος θεων,
Ουτω τοδ' ἐγχυς κρατος ἀγνισει τριχα.

***) Wenn anders das *πτερωτος ἀδας* in der 261ſten Zeile von ihm zu verſtehen iſt.

Die poetischen Gemälde sind von unendlich weiterm Umfange, als die Gemälde der Kunst: besonders kann die Kunst, bei Personificirung eines abstrakten Begriffes, nur blos das Allgemeine und Wesentliche desselben ausdrücken; auf alle Zufälligkeiten, welche Ausnahmen von diesem Allgemeinen seyn würden, welche mit diesem Wesentlichen in Widerspruch stehen würden, muß sie Verzicht thun; denn dergleichen Zufälligkeiten des Dinges würden das Ding selbst unkenntlich machen, und ihr ist an der Kenntlichkeit zuerst gelegen. Der Dichter hingegen, der seinen personificirten abstrakten Begriff in die Classe handelnder Wesen erhebt, kann ihn gewissermaßen wider diesen Begriff selbst handeln lassen, und ihn in allen den Modificationen einführen, die ihm irgend ein einzelner Fall giebt, ohne daß wir im geringsten die eigentliche Natur desselben darüber aus den Augen verlieren.

Wenn die Kunst also uns den personificirten Begriff des Todes kenntlich machen will: durch was muß sie, durch was kann sie es anders thun, als dadurch, was dem Tode in allen möglichen Fällen zukommt? und was ist dieses sonst, als der Zustand der Ruhe und Unempfindlichkeit? Je mehr Zufälligkeiten sie ausdrücken wollte, die in einem einzeln Falle die Idee dieser Ruhe und Unempfindlichkeit entfernten, desto unkenntlicher müßte nothwendig ihr Bild werden; falls sie nicht ihre Zuflucht zu einem beigesetzten Worte, oder zu sonst einem conventionalen Zeichen, welches nicht besser als ein Wort ist, nehmen, und sonach, bildende Kunst zu seyn, aufhören will. Das hat

der Dichter nicht zu fürchten. Für ihn hat die Sprache bereits selbst die abstrackten Begriffe zu selbständigen Wesen erhoben, und das nämliche Wort hört nie auf, die nämliche Idee zu erwecken, so viel mit ihm streitende Zufälligkeiten er auch immer damit verbindet. Er kann den Tod noch so schmerzlich, noch so fürchterlich und grausam schildern: wir vergessen darum doch nicht, daß es nur der Tod ist, und daß ihm eine so gräßliche Gestalt nicht vor sich, sondern blos unter dergleichen Umständen, zukömmt.

Todt seyn, hat nichts schreckliches; und in so fern Sterben nichts als der Schritt zum Todtseyn ist, kann auch das Sterben nichts Schreckliches haben. Nur so und so sterben, eben jetzt, in dieser Verfassung, nach dieses oder jenes Willen, mit Schimpf und Marter sterben: kann schrecklich werden, und wird schrecklich. Aber ist es sodann das Sterben, ist es der Tod, welcher das Schrecken verursachte? Nichts weniger; der Tod ist von allen diesen Schrecken das erwünschte Ende, und es ist nur der Armuth der Sprache zuzurechnen, wenn sie beide diese Zustände den Zustand, welcher unvermeidlich in den Tod führet, und den Zustand des Todes selbst, mit einem und eben demselben Worte benennet. Ich weiß, daß diese Armuth oft eine Quelle des Pathetischen werden kann, und der Dichter daher seine Rechnung bei ihr findet: aber dennoch verdienet diejenige Sprache unstreitig den Vorzug, die ein Pathetisches, das sich auf die Verwirrung so verschiedener Dinge gründet, verschmähet, indem sie die-

ser Verwirrung selbst durch verschiedene Benennungen vorbauet. Eine solche Sprache scheinet die ältere griechische, die Sprache des Homer, gewesen zu seyn. Ein anders ist dem Homer Κηρ, ein anders Θανατος· denn er würde Θανατον και Κηρα nicht so unzähligemal verbunden haben, wenn beide nur eines und eben dasselbe bedeuten sollten. Unter Κηρ versteht er die Nothwendigkeit zu sterben, die öfters traurig werden kann; einen frühzeitigen, gewaltsamen, schmähligen, ungelegenen Tod: unter Θανατος aber den natürlichen Tod, vor dem keine Κηρ vorhergehet; oder den Zustand des Todtseyns, ohne alle Rücksicht auf die vorhergegangene Κηρ. Auch die Römer machten einen Unterschied zwischen Lethum und Mors.

Emergit late Ditis chorus, horrida Erinnys,
Et Bellona minax, facibusque armata Megaera,
Lethumque, Inidiaeque, et lurida Mortis imago:

sagt Petron. Spence meynet, er sey schwer zu begreifen, dieser Unterschied: vielleicht aber hätten sie unter Lethum den allgemeinen Saamen, oder die Quelle der Sterblichkeit verstanden, dem sie sonach die Hölle zum eigentlichen Sitze angewiesen; unter Mors aber, die unmittelbare Ursache einer jeden besondern Aeußerung der Sterblichkeit auf unserer Erde. *) Ich

*) Polimetis, p. 261. The Roman poëts sometimes make a distinction between Lethum

meines Theils möchte lieber glauben, daß Lethum mehr die Art des Sterbens, und Mors den Tod überhaupt, ursprünglich bedeuten sollen; denn Statius sagt:*)

Mille modis lethi miseros Mors una fatigat.

Der Arten des Sterbens sind unendliche: aber es ist nur Ein Tod. Folglich würde Lethum dem griechischen *Κηρ*, und Mors dem *Θανατος* eigentlich entsprochen haben: unbeschadet, daß in der einen Sprache sowohl, als in der andern, beide Worte mit der Zeit verwechselt, und endlich als völlige Synonyma gebraucht worden.

Indeß will ich mir auch hier einen Gegner denken, der jeden Schritt des Feldes streitig zu machen verstehet. Ein solcher könnte sagen: Ich lasse mir den Unterschied zwischen *Κηρ* und *Θανατος* gefallen; aber wenn der Dichter, wenn die Sprache selbst, einen schrecklichen Tod und einen nicht schrecklichen unterschieden haben: warum könnte nicht

---

and Mors, which the poverty of our language will not allow us to express; and which it is even difficult enough to conceive. Perhaps, they meant by Lethum, that general principle or source of mortality, which they supposed to have its proper residence in hell; and by Mors, or Mortes (for they had several of them), the immediate cause of each particular instance of mortality on our earth.

*) Thebaid IX. v. 280.

auch die Kunst ein dergleichen doppeltes Bild für den Tod gehabt haben, und haben dürfen? Das minder schreckliche Bild mag der Genius, der sich auf die umgekehrte Fackel stützet, mit seinen übrigen Attributen, gewesen seyn: aber sonach war dieser Genius nur Θανατος. Wie steht es mit dem Bilde der Κηρ? Wenn dieses schrecklich seyn müssen: so ist dieses vielleicht ein Gerippe gewesen, und es bliebe uns noch immer vergönnt, zu sagen, daß die Alten den Tod, nämlich den gewaltsamen Tod, für den es unserer Sprache an einem besondern Worte mangelt, als ein Gerippe gebildet haben.

Und allerdings ist es wahr, daß auch die alten Künstler die Abstraktion des Todes von den Schrecknissen, die vor ihm hergehen, angenommen, und diese unter dem besondern Bilde der Κηρ vorgestellet haben. Aber wie hätten sie zu dieser Vorstellung etwas wählen können, was erst spät auf den Tod folget? Das Gerippe wäre so unschicklich dazu gewesen, als möglich. Wen dieser Schluß nicht befriediget, der sehe das Factum! Pausanias hat uns, zum Glück, die Gestalt aufbehalten, unter welcher die Κηρ vorgestellet wurde. Sie erschien als ein Weib mit gräulichen Zähnen und mit krummen Nägeln, gleich einem reisenden Thiere. So stand sie auf eben der Kiste des Cypselus, auf welcher Schlaf und Tod in den Armen der Nacht ruheten, hinter dem Polynices, indem ihn sein Bruder Eteokles anfällt: Τω Πολυνεικες δε οπισθεν εσηκεν οδοντας τε εχουσα οδεν ημερωτερους θηρις, και οι και των χειρων εισιν επικαμπεις οι ονυχες·

ἐπιγραμμα δε ἐπ' ἀυτῃ ἐιναι φασι Κηρα. *) Vor dem ἐςηκεν ſcheinet ein Subſtantivum in dem Texte zu fehlen; aber es wäre eine bloſe Chicane, wenn man zweifeln wollte, daß es ein anderes als Γυνη ſeyn könne. Wenigſtens kann es Χελιστος doch nicht ſeyn, und das iſt mir genug.

Schon ehemals hatte Herr Klotz dieſes Bild der Κηρ gegen meine Behauptung von dem Bilde des Todes bei den Alten, brauchen wollen: **) und nun weiß er, was ich ihm hätte antworten können. Κηρ iſt nicht der Tod; und es iſt bloſe Armuth derjenigen Sprache, die es durch eine Umſchreibung, mit Zuziehung des Wortes Tod, geben muß: ein ſo verſchiedener Begriff ſollte in allen Sprachen ein eigenes Wort haben. Und doch hätte Herr Klotz auch den Kuhnius nicht loben ſollen, daß er Κηρ durch Mors fatalis überſetzt habe. Genauer und richtiger würde Fatum mortale, mortiferum, geweſen ſeyn: denn beym Suidas wird Κηρ durch Θανα-

*) Libr. V. cap. 19. p. 425. edit. Kuhn.

**) Actt. Litt. Vol. III. Parte III. p. 288. Consideremus quasdam figuras arcae Cypseli in templo Olympico insculptas. Inter eas apparet γυνη ὀδοντας κ. τ λ. — Verbum Κηρα recte explicat Kuhnius mortem fatalem, eoque loco refutari posse videtur Auctoris opinio de minus terribili forma morti ab antiquis tributa, cui sententiae etiam alia monimenta adversari videntur.

τηφορος μοιρα, nicht durch θανατος πεπρωμενος erkläret.

Endlich will ich an den Euphemismus der Alten erinnern: an ihre Zärtlichkeit, diejenigen Wörter, welche unmittelbar eine ekle, traurige, gräßliche Idee erwecken, mit minder auffallenden zu verwechseln. Wenn sie diesem Euphemismus zu Folge, nicht gern geradezu sagten, „er ist gestorben," sondern lieber, „er hat gelebt, er ist gewesen, er „ist zu den Mehrern abgegangen" *) und dergleichen; wenn eine der Ursachen dieser Zärtlichkeit, die so viel als mögliche Vermeidung alles Ominösen war: so ist kein Zweifel, daß auch die Künstler ihre Sprache zu diesem gelindern Tone werden herabgestimmt haben. Auch sie werden den Tod nicht unter einem Bilde vorgestellt haben, bey welchem einem jeden unvermeidlich alle die ekeln Begriffe von Moder und Verwesung einschießen; nicht unter dem Bilde des häßlichen Gerippes: denn auch in ihren Compositionen hätte der unvermuthete Anblick eines solchen Bildes eben so ominös werden können, als die unvermuthete Vernehmung des eigentlichen Wortes. Auch sie werden dafür lieber ein Bild gewählt haben, welches uns auf das, was es anzeigen soll, durch einen anmuthigen Umweg führet: und welches Bild könnte hierzu dienlicher seyn, als dasjenige, dessen symbolischen Ausdruck die Sprache selbst

*) Gattakerus de novi Instrumenti stylo. cap. XIX.

für sich die Benennung des Todes so gern gefallen läßt, das Bild des Schlafes?

— — Nullique ea tristis imago!

Doch so wie der Euphemismus die Wörter, die er mit sanftern vertauscht, darum nicht aus der Sprache verbannet, nicht schlechterdings aus allem Gebrauche setzt; so wie er vielmehr eben diese widrigen, und jetzt daher vermiedenen Wörter, bey einer noch gräulichern Gelegenheit, als die minder beleidigenden, vorsucht; so wie er z. E., wenn er von dem, der ruhig gestorben ist, sagt daß er nicht mehr lebe, von dem, der unter den schrecklichsten Martern ermordet worden, sagen würde, daß er gestorben sey: eben so wird auch die Kunst diejenigen Bilder, durch welche sie den Tod andeuten könnte, aber wegen ihrer Gräßlichkeit nicht andeuten mag, darum nicht gänzlich aus ihrem Gebiete verweisen, sondern sie vielmehr auf Fälle versparen, in welchen sie hinwiederum die gefälligern, oder wohl gar die einzig brauchbaren sind.

Also: 2) da es erwiesen ist, daß die Alten den Tod nicht als ein Gerippe gebildet; da sie gleichwohl auf alten Denkmälern Gerippe zeigen: was sollen sie denn seyn, diese Gerippe?

Ohne Umschweif; diese Gerippe sind Larvae: und das nicht sowohl in so fern, als Larva selbst nichts anders als ein Gerippe heißt, sondern in so fern, als unter Larvae eine Art abgeschiedener Seelen verstanden wurden.

Die gemeine Pneumatologie der Alten war

dieſe. Nach den Göttern glaubten ſie ein unendliches Geſchlecht erſchaffener Geiſter, die ſie Dämones nannten. Zu dieſen Dämonen rechneten ſie auch die abgeſchiedenen Seelen der Menſchen, die ſie unter dem allgemeinen Namen Lemures begriffen, und deren nicht wohl anders als eine zweyfache Art ſeyn konnte. Abgeſchiedene Seelen guter, abgeſchiedene Seelen böſer Menſchen. Die guten wurden ruhige, ſelige Hausgötter ihrer Nachkommenſchaft; und hießen Lares. Die böſen, zur Strafe ihrer Verbrechen, irrten unſtät und flüchtig auf der Erde umher, den Frommen ein leeres, den Ruchloſen ein verderbliches Schrecken; und hießen Larvae. In der Ungewißheit, ob die abgeſchiedene Seele der erſten oder zweyten Art ſey, galt das Wort Manes.*)

*) Apuleus de Deo Socratis. (p. 110. edit. Bas. per Hen. Petri.) Est et secundo signatu species daemonum, animus humanus exutus et liber, stipendiis vitae corpore suo abjuratis. Hunc vetere Latina lingua reperio Lemurem dictitatum. Ex hisce ergo Lemuribus, qui posterorum suorum curam sortitus, pacato et quieto numine domum possidet. Lar dicitur familiaris. Qui vero propter adversa vitae merita, nullis bonis sedibus incerta vagatione, ceu quodam exilio punitur, inane terriculamentum bonis hominibus, caeterum noxium malis, hunc plerique Larvam perhibent. Cum vero incertum est quae cuique sortitio evenerit, utrum Lar sit an Larva, nomine Manium deum nuncupant, et honoris gratia Dei vocabulum additum est.

Und solche Larvae, sage ich, solche abgeschiedene Seelen böser Menschen, wurden als Gerippe gebildet. — Ich bin überzeugt, daß diese Anmerkung von Seiten der Kunst neu ist, und von keinem Antiquare zu Auslegung alter Denkmäler noch gebraucht worden. Man wird sie also bewiesen zu sehen verlangen, und es dürfte wohl nicht genug seyn, wenn ich mich desfalls auf eine Glosse des Henr. Stephanus beriefe, nach welcher in einem alten Epigramm οἱ Σκελετοι durch Manes zu erklären sind. Aber was diese Glosse nur etwa dürfte vermuthen lassen, werden folgende Worte außer Zweifel setzen. Nemo tam puer est, sagt Seneka, *) ut Cerberum timeat, et tenebras et Larvarum habitum nudis ossibus cohaerentium. Oder, wie es unser alter ehrlicher, und wirklich deutscher Michael Herr übersetzt: Es ist niemants so kindisch, der den Cerberus förcht, die Finsterniß und die todten Gespenst, da nichts dann die leidigen Bein an einander hangen.**) Wie könnte man ein Gerippe, ein Skelet, deutlicher bezeichnen, als durch das nudis ossibus cohaerens? Wie könnte man es geradezu bekräftiget wünschen, daß

*) Epist. XXIV.

**) Sittliche Zuchtbücher des hochberühmten Philosophi Seneca. Straßburg 1536. in Folio. Ein späterer Uebersetzer des Seneca, Conrad Fuchs (Frankf. 1620.), giebt die Worte, et Larvarum habitum nudis ossibus cohaerentium, durch „und der Todten gebeinichte Companei." Fein zierlich und toll!

die Alten ihre spukenden Geister als Gerippe zu denken und zu bilden gewohnt gewesen?

Wenn eine dergleichen Anmerkung einen natürlichern Aufschluß für mißverstandene Vorstellungen gewähret, so ist es unstreitig ein neuer Beweis ihrer Richtigkeit. Nur ein Gerippe auf einem alten Denkmale könnte freylich der Tod seyn, wenn es nicht aus anderweitigen Gründen erwiesen wäre, daß er so nicht gebildet worden. Aber wie, wo mehrere solche Gerippe erscheinen? Darf man sagen, so wie der Dichter mehrere Todte kenne,

Stant Furiae circum, variaeque ex ordine Mortes:

so müsse es auch dem Künstler vergönnt seyn, verschiedene Arten des Todes jede in einen besondern Tod auszubilden? Und wenn auch dann noch eine solche Composition verschiedener Gerippe keinen gesunden Sinn giebt? Ich habe oben*) eines Steines, beym Gori, gedacht, auf welchem drey Gerippe zu sehen: das eine fähret auf einer Biga, mit grimmigen Thieren bespannt, über ein anderes, das zur Erde liegt, daher, und drohet ein drittes, das vorstehet, gleichfalls zu überfahren. Gori nennet diese Vorstellung, den Triumph des Todes über den Tod. Worte ohne Sinn! Aber zum Glücke ist dieser Stein von schlechter Arbeit, und mit einer griechisch scheinenden Schrift vollgefüllt, die keinen Verstand macht. Gori erklärt ihn also für

*) S. 209.

für das Werk eines Gnostikers; und es ist von jeher erlaubt gewesen, auf Rechnung dieser Leute so viel Ungereimtheiten zu sagen, als man nur immer, nicht zu erweisen, Lust hat. Anstatt den Tod über sich selbst, oder über ein Paar neidische Mitbewerber um seine Herrschaft, da triumphiren zu sehen; sehe ich nichts als abgeschiedene Seelen, als Larven, die noch in jenem Leben einer Beschäftigung nachhängen, die ihnen hier so angenehm gewesen. Daß dieses erfolge, war eine allgemein angenommene Meynung bey den Alten; und Virgil hat unter den Beyspielen, die er davon giebt, der Liebe zu den Rennspielen nicht vergessen: *)

— — — quae gratia currûm
Armorumque fuit vivis, quae cura nitentes
Pascere equos, eadem sequitur tellure repostos.

Daher auf den Grabmählern und Urnen, und Särgen nichts häufiger, als Genii, die

— aliquas artes, antiquae imitamina vitae,

ausüben; und in eben dem Werke des Gori, in welchem er diesen Stein mitgetheilt, kommt ein Marmor vor, von welchem der Stein gleichsam nur die Carrikatur heißen könnte. Die Gerippe, die auf dem Steine fahren und überfahren werden, sind auf dem Marmor Genii.

Wenn denn aber die Alten sich die Larven, d. i. die abgeschiedenen Seelen böser Menschen, nicht anders als Gerippe dachten: so war es ja

*) Aeneid. VI. v. 653.

wohl natürlich, daß endlich jedes Gerippe, wenn es auch nur das Werk der Kunst war, den Namen Larva bekam. Larva hieß also auch dasjenige Gerippe, welches bey feyerlichen Gastmahlen mit auf der Tafel erschien, um zu einem desto eilfertigern Genuß des Lebens zu ermuntern. Die Stelle des Petrons von einem solchen Gerippe, ist bekannt:*) aber der Schluß wäre sehr übereilt, den man für das Bild des Todes daraus ziehen wollte. Weil sich die Alten an einem Gerippe des Todes erinnerten, war darum ein Gerippe das angenommene Bild des Todes? Der Spruch, den Trimalcio dabey sagte, unterscheidet vielmehr das Gerippe und den Tod ausdrücklich:

Sic erimus cuncti, postquam nos auferet Orcus.

Das heißt nicht: bald wird uns dieser *fortschleppen*! in dieser Gestalt wird der Tod uns *abfordern*!

---

*) Potantibus ergo, et accuratissimas nobis lauticias mirantibus, larvam argenteam attulit servus sic aptatam, ut articuli ejus vertebraeque laxatae in omnem partem verterentur. Hanc quum super mensam semel iterumque abjecisset, et catenatio mobilis aliquot figuras exprimeret, Trimalcio adjecit:

Heu, heu nos miseros, quam totus homuncio nil est!
Sic erimus cuncti, postquam nos auferet Orcus.
Ergo vivamus, dum licet esse bene.

(Edit. Mich. Hadr. p. 115.)

Sondern: das müſſen wir alle werden: ſolche Gerippe werden wir alle, wenn der Tod uns einmal abgefordert hat. —

Und ſo glaubte ich auf alle Weiſe erwieſen zu haben, was ich zu erweiſen verſprochen. Aber noch liegt mir daran, zu zeigen, daß ich nicht blos gegen Herrn Klotz mir dieſe Mühe genommen. Nur Herrn Klotz zurechte weiſen, dürfte den meiſten Leſern eine eben ſo leichte, als unnütze Beſchäftigung ſcheinen. Ein anders iſt es, wenn er mit der ganzen Heerde irret. Sodann iſt es nicht das hinterſte nachblökende Schaf, ſondern die Heerde die den Hirten oder den Hund in Bewegung ſetzt.

Prüfung.

Ich werfe also einen Blick auf bessere Gelehrte, die, wie gesagt, an den verkehrten Einbildungen des Herrn Klotz mehr oder weniger Theil nehmen; und fange bey dem Manne an, der Herrn Klotz alles in allem ist: bey seinem verewigten *Freunde*, dem Grafen Caylus. — Was für *schöne* Seelen, die jeden, mit dem sie in einer Entfernung von hundert Meilen ein Paar Complimente *gewechselt*, stracks für ihren Freund erklären! Schade nur, daß man eben so leicht ihr Feind werden kann!

Unter den Gemälden, welche der Graf Caylus den Künstlern aus dem Homer empfahl, war auch das vom Apoll, wie er den gereinigten und balsamirten Leichnam des Sarpedon dem Tode und dem Schlafe übergiebt. *) „Es ist nur verdrüßlich," sagt der Graf, „daß Homer sich nicht auf die Attributa eingelassen, die man zu seiner Zeit dem „Schlafe ertheilte. Wir kennen, diesen Gott zu „bezeichnen, nur seine Handlung selbst, und krö„nen ihn mit Mohn. Diese Ideen sind neu, und „die erste, welche überhaupt von geringem Nutzen

*) Iliad. π. v. 681.

„ist, kann in dem gegenwärtigen Falle gar nicht „gebraucht werden, in welchem mir selbst die Blu„men ganz unschicklich vorkommen, besonders für „eine Figur, die mit dem Tode gruppiren soll.“ *) Ich wiederhole hier nicht, was ich gegen den kleinen Geschmack des Grafen, der von dem Homer verlangen konnte, daß er seine geistige Wesen mit den Attributen der Künstler ausstaffiren sollen, im Laokoon erinnert habe. Ich will hier nur anmerken, wie wenig er diese Attributa selbst gekannt, und wie unerfahren er in den eigentlichen Vorstellungen beyder, des Schlafes und des Todes gewesen. Fürs erste erhellet aus seinen Worten unwidersprechlich, daß er geglaubt, der Tod könne und müsse schlechterdings nicht anders als ein Gerippe vorgestellet werden. Denn sonst würde er von dem Bilde desselben nicht gänzlich, als von einer Sache, die sich von selbst verstehet, geschwiegen haben; noch weniger würde er sich geäußert haben, daß eine mit Blumen gekrönte Figur mit der Figur des Todes nicht wohl gruppiren möchte. Diese Besorgniß konnte nur daher kommen, weil er sich von der Aehnlichkeit beyder Figuren nie etwas träumen lassen; weil er den Schlaf als einen sanften Genius, und den Tod als ein ekles Ungeheuer sich dachte. Hätte er gewußt, daß der Tod ein eben so sanfter Genius seyn könne, so würde er seinen Künstler dessen gewiß erinnert, und mit ihm nur noch überlegt haben, ob es gut sey, diesen ähnlichen Geniis ein Abzeichen zu geben, und welches wohl das schick-

*) Tableaux tirés de l'Iliade etc.

lichste seyn könne. Aber er kannte fürs zweyte auch nicht einmal den Schlaf, wie er ihn hätte kennen sollen. Es ist ein wenig viel Unwissenheit, zu sagen, daß wir diesen Gott ausser seiner Handlung nur durch die leidigen Mohnblumen kenntlich machen könnten. Er merkt zwar richtig an, daß beyde diese Kennzeichen neu wären: aber welches denn nun die alten genuinen Kennzeichen gewesen, sagt er nicht blos nicht, sondern er läugnet auch geradezu, daß uns deren überliefert worden. Er wußte also nichts von dem Horne, das die Dichter dem Schlafe so häufig beylegen, und mit dem er, nach dem ausdrücklichen Zeugnisse des Servius und Lutatius, auch gemalt wurde! Er wußte nichts von der umgestürzten Fackel; er wußte nicht, daß eine Figur mit dieser umgestürzten Fackel aus dem Alterthume vorhanden sey, welche nicht eine bloße Muthmaßung, welche die eigene ungezweifelte Ueberschrift für den Schlaf erkläre; er hatte diese Figur weder beym Boissard, noch Gruter, noch Spanheim, noch Beger, noch Brouckhuysen, *) gefunden, und überall nichts von ihr in Erfahrung gebracht. Nun denke man sich das Homerische Gemälde, so wie er es

*) Brouckhuysen hat sie aus dem Spanheim seinem Tibul einverleibet. Beger aber, welches ich oben (S. 185.) mit hätte anmerken sollen, hat das ganze Monument, von welchem diese einzelne Figur genommen, gleichfalls aus den Papieren des Pighius in seinem Spicilegio Antiq. p. 106. bekannt gemacht. Beger gedenkt dabey so wenig Spanheims, als Spanheim Begers.

haben wollte; mit einem Schlafe, als ob es der aufgeweckte Schlaf des Algardi wäre; mit einem Tode, ein klein wenig artiger, als er in den deutschen Todtentänzen herumspringt. Was ist hier alt, was griechisch, was homerisch? Was ist nicht galant, und gothisch, und französisch? Würde sich dieses Gemälde des Caylus zu dem Gemälde, wie es sich Homer denken mußte, nicht eben verhalten, als Hubarts Uebersetzung zu dem Originale? Gleichwohl wäre nur der Rathgeber des Künstlers Schuld, wenn dieser so ekel und abentheuerlich modern würde, wo er sich, in dem wahren Geiste des Alterthums, so simpel und fruchtbar, so anmuthig und bedeutend zeigen könnte. Wie sehr müßte es ihn reizen, an zwey so vortheilhaften Figuren, als geflügelte Genii sind, alle seine Fähigkeit zu zeigen, das Aehnliche verschieden, und das Verschiedene ähnlich zu machen! Gleich an Wuchs, und Bildung, und Miene: an Farb' und Fleisch so ungleich, als es ihm der allgemeine Ton seines Colorits nur immer erlauben will. Denn nach dem Pausanias war der eine dieser Zwillingsbrüder schwarz, der andere weiß. Ich sage, der eine und der andere; weil es aus den Worten des Pausanias nicht eigentlich erhellet, welches der schwarze, oder welches der weiße gewesen. Und ob ich es schon dem Künstler jetzt nicht verdenken würde, welcher den Tod zu dem schwarzen machen wollte: so möchte ich ihn darum doch nicht einer ganz ungezweifelten Uebereinstimmung mit dem Alterthume versichern. Nonnius wenigstens läßt den Schlaf μελανοχροον nennen, wenn sich Venus geneigt bezeigt, der weißen Pasithea so einen schwarzen Gatten nicht mit Gewalt

aufdringen zu wollen: *) und es wäre leicht möglich, daß der alte Künstler dem Tode die weiße Farbe gegeben, um auch dadurch anzudeuten, daß er der fürchterlichere Schlaf von beyden nicht sey.

Freylich konnte Caylus aus den bekannten Ikonologischen Werken eines Ripa, Chartarius, und wie deren Ausschreiber heißen, sich wenig oder gar nicht eines Bessern unterrichten.

Zwar das Horn des Schlafes kannte Ripa: **) aber wie betrüglich schmücket er ihn sonst aus? Das weiße kürzere Oberkleid über ein schwarzes Unterkleid, welches er und Chartarius *ihm geben*, ***) gehört dem Traume, nicht dem *Schlafe*. Von der Gleichheit des Todes mit ihm kennet Ripa zwar die Stelle des Pausanias, aber ohne zu jenem Bilde den geringsten Gebrauch davon zu machen. Er *schlägt* dessen ein dreyfaches vor; und keines ist so, wie es der Grieche oder Römer würde erkannt haben. Gleichwohl ist auch nur das eine, von der Erfindung des Camillo da Ferrara, ein Skelet: aber ich zweifle, ob Ripa damit sagen wollen, daß dieser Camillo es sey, welcher den Tod zuerst als ein Skelet gemalet. Ich kenne diesen Camillo überhaupt nicht.

Diejenigen, welche Ripa und Chartarius am meisten gebraucht haben, sind Gyraldus und Natalis Comes.

---

*) Lib. XXXIII. v. 40.

**) Iconolog. p. 464. Edit. Rom. 1605.

***) Imag. Deorum p. 143. Francof. 1687.

Dem Gyraldus haben ſie den Irrthum wegen der weißen und ſchwarzen Bekleidung des Schlafes nachgeſchrieben: *) Gyraldus aber muß, anſtatt des Philoſtratus ſelbſt, nur einen Ueberſetzer deſſelben nachgeſehen haben. Denn es iſt nicht Ὕπνος, ſondern Ὄνειρος, von welchem Philoſtratus ſagt: **) ἐν ἀνεμιενῳ τῳ ἐιδει γεγραπται, και ἐσθητα ἐχει λευκην ἐπι μελαινῃ, το, οἰμαι, νυκτωρ ἀντε και μεθ' ἡμεραν. Es iſt mir unbegreiflich, wie auch der neueſte Herausgeber der Philoſtratiſchen Werke, Gottfried Olearius, der uns doch eine faſt ganz neue Ueberſetzung geliefert zu haben verſichert, bey dieſen Worten ſo äuſſerſt nachläſſig ſeyn können. Sie lauten bey ihm auf Latein: Ipse somnus remissa pictus est facie, candidamque super nigra vestem habet, eo, ut puto, quod nox sit ipsius, et quae diem excipiunt. Was heißt das, et quae diem excipiunt? Sollte Olearius nicht gewußt haben, daß μεθ' ἡμεραν interdiu heiße, ſo wie νυκτωρ noctu? Man wird müde, könnte man zu ſeiner Entſchuldigung ſagen, die alten elenden Ueberſetzungen auszumiſten. So hätte er wenigſtens aus einer ungeprüften Ueberſetzung niemanden entſchuldigen, und niemanden widerlegen ſollen! Weil es aber darin weiter fort heißt: Cornu is (somnus) manibus quoque tenet, ut qui insomnia per veram portam inducere soleat; ſo ſetzt er in einer Note hinzu: Ex hoc vero Philo-

*) Hist. Deorum Syntag. IX. p. 311. Edit. Jo. Jenfii.

**) Iconum lib. I. 27.

strati loco patet optimo jure portas illas somni dici posse, qui scilicet somnia per eas inducat, nec necesse esse ut apud Virgilium (Aeneid. VI. v. 562.) somni dictum intelligamus pro somnii, ut voluit Turnebus l. IV. Advers. c. 14, Allein, wie gesagt, Philostratus selbst redet nicht von den Pforten des Schlafes, Somni, sondern des Traumes, Somnii; und Ὄνειρος, nicht Ὕπνος, ist es auch ihm, welcher die Träume durch die wahre Pforte einläßt. Folglich ist dem Virgil noch immer nicht anders, als durch die Anmerkung des Turnebus zu helfen, wenn er durchaus in seiner Erdichtung von jenen *Pforten mit* dem Homer übereinstimmen soll. — Von der Gestalt des Todes schweigt Gyraldus gänzlich.

Natalis Comes giebt dem Tode ein *schwarzes* Gewand mit Sternen. *) Das schwarze Gewand, wie wir oben gesehen, **) ist in dem Euripides gegründet: aber wer ihm die Sterne darauf gesetzt, weiß ich nicht. Träume contortis cruribus hat er auch, und er versichert, daß sie Lucian auf seiner Insel des Schlafes so umher schwärmen lassen. Aber bey dem Lucian sind es blos ungestaltete Träume, ἀμορφοι, und die krummen Beine sind von seiner eigenen Ausbildung. Doch würden auch diese krummen Beine nicht den Träumen überhaupt, als allegorisches Kennzeichen, sondern nur gewissen Träumen, selbst nach ihm, zukommen.

---

*) Mythol. lib. III. cap. 13.

**) S. 213.

Andere mythologische Compilatoren nachzusehen, lohnt wohl kaum der Mühe. Der einzige Banier möchte eine Ausnahme zu verdienen scheinen. Aber auch Banier sagt von der Gestalt des Todes ganz und gar nichts, und von der Gestalt des Schlafes mehr als eine Unrichtigkeit. *) Denn auch Er verkennet in jenem Gemälde beym Philostrat den Traum für den Schlaf, und erblickt ihn da als einen Mann gebildet, ob er schon aus der Stelle des Pausanias schließen zu können glaubet, daß er als ein Kind, und einzig als ein Kind, vorgestellet worden. Er schreibt dabey dem Montfaucon einen groben Irrthum nach, den schon Winkelmann gerügt hat, und der seinem deutschen Uebersetzer sonach wohl hätte bekannt seyn können. **) Beyde nämlich, Montfaucon und Banier, geben den Schlaf des Algardi, in der Villa Borghese, für alt aus, und eine neue Vase, die dort mit mehrern neben ihm stehet, weil sie Montfaucon auf einem Kupfer dazu gesetzt gefunden, soll ein Gefäß mit schlafmachendem Safte bedeuten. Dieser Schlaf des Algardi selbst ist ganz wider die Einfalt und den Anstand des Alterthums; er mag sonst so kunstreich gearbeitet seyn, als man will. Denn seine Lage und Geberdung ist von der Lage und Geberdung des schlafenden Fauns im Pallaste Barberino entlehnet, dessen ich oben gedacht habe. ***)

*) Erläuter. der Götterlehre. Vierter Band. S. 147. Deutsche Uebersetzung.

**) Vorrede zur Geschichte der Kunst, S. XV.

***) S. 180.

Mir ist überall kein Schriftsteller aus dem Fache dieser Kenntnisse vorgekommen, der das Bild des Todes, so wie es bey den Alten gewesen, entweder nicht ganz unbestimmt gelassen, oder nicht falsch angegeben hätte. Selbst diejenigen, welche die von mir angeführten Monumente, oder denselben ähnliche sehr wohl kannten, haben sich darum der Wahrheit nicht viel mehr genähert.

So wußte Tollius zwar, daß verschiedene alte Marmor vorhanden wären, auf welchen geflügelte Knaben mit umgestürzten Fackeln den ewigen Schlaf der Verstorbenen vorstellten.*) Aber heißt dieses in dem Einen derselben den Tod selbst *erkennen*? Hat er darum eingesehen, daß die Gottheit des Todes von den Alten nie in einer andern Gestalt gebildet worden? Von den symbolischen Zeichen eines Begriffs bis zu der festgesetzten Bildung dieses *personifizirten*, als ein selbstständiges Wesen verehrten Begriffes, ist noch ein weiter Schritt.

Eben dieses ist vom Gori zu sagen. Gori nennet zwar noch ausdrücklicher zwey dergleichen geflügelte Knaben auf alten Särgen, Genios Somnum et Mortem referentes: **) aber schon dieses referentes selbst verräth ihn. Und da gar, an einem andern Orte, ***) ihm eben diese Genii Mor-

*) In notis ad Rondelli Expositionem S. T. p. 292.

**) Inscript. antiq. quae in Etruriae urbibus exstant, Parte III. p. XCIII.

***) L. c. p. LXXXI.

tem et Funus designantes heißen; da er noch anderswo in dem einen derselben, Trotz der ihm nach dem Buonarotti zugestandenen Bedeutung des Todes, immer noch einen Cupido sieht; da er, wie wir gesehen, die Gerippe auf dem alten Steine für Mortes erkennet; so ist wohl unstreitig, daß er wenigstens über alle diese Dinge noch sehr uneins mit sich selbst gewesen.

Auch gilt ein gleiches von dem Grafen Maffei. Denn ob auch dieser schon glaubte, daß auf alten Grabsteinen die zwey geflügelten Knaben mit umgestürzten Fackeln den Schlaf und den Tod bedeuten sollten: so erklärte er dennoch einen solchen Knaben, der auf dem bekannten Conclamationsmarmor in dem Antiquitätensaale zu Paris stehet, weder für den einen, noch für den andern; sondern für einen Genius, der durch seine umgestürzte Fackel anzeige, daß die darauf vorgestellte verblichene Person in ihrer schönsten Blüthe gestorben sey, und daß Amor mit seinem Reiche sich über diesen Tod betrübe. *) Selbst als Dom Martin ihm das erstere Vorgeben mit vieler Bitterkeit streitend gemacht hatte, und er den nämlichen Marmor in sein Museum Veronense einschaltete: sagt er zu dessen näherer Bestätigung schlechterdings nichts, und läßt die Figuren der 139sten Tafel, die er dazu hätte brauchen können, ganz ohne alle Erklärung.

*) Explic. de divers Monumens singuliers qui ont rapport à la Réligion des plus anciens peuples, par le R. P. Dom * * pag. 56.

Dieser Dom Martin aber, welcher die zwey Genii mit umgestürzten Fackeln auf alten Grabsteinen und Urnen für den Genius des Mannes und den Genius der Gattin desselben, oder für den doppelten Schutzgeist wollte gehalten wissen, den, nach der Meynung einiger Alten, ein jeder Mensch habe, verdienet kaum widerlegt zu werden. Er hätte wissen können und sollen, daß wenigstens die eine dieser Figuren, zu Folge der ausdrücklichen alten Ueberschrift, schlechterdings der Schlaf sey; und eben gerathe ich glücklicher Weise auf eine Stelle unsers Winkelmanns, in der er die Unwissenheit dieses Franzosen bereits gerügt hat.

„Es fällt mir ein," schreibt *Winkelmann*, *) „daß ein anderer Franzos, Martin, ein Mensch, „welcher sich erkühnen können zu sagen, Grotius „habe die Siebenzig Dollmetscher nicht verstanden, „entscheidend und kühn vorgiebt, die beiden Genii „an den alten Urnen könnten nicht den Schlaf und „den Tod bedeuten; und der Altar, an welchem sie „in dieser Bedeutung mit der alten Ueberschrift des „Schlafes und des Todes stehen, ist öffentlich in „dem Hofe des Pallastes Albani aufgestellt." Ich hätte mich dieser Stelle oben (S. 168) erinnern sollen: denn Winkelmann meynet hier eben denselben Marmor, den ich dort aus seinem Versuche über die Allegorie anführe. Was dort so deutlich nicht ausgedrückt war, ist es hier um so viel mehr: nicht blos der eine Genius, sondern auch der andere, werden auf diesem Albanischen Monumente durch

*) Vorrede zur Geschichte der Kunst, S. XVI.

die wörtliche alte Ueberschrift für das erkläret, was sie sind; für Schlaf und Tod. — Wie sehr wünschte ich, durch Mittheilung desselben das Siegel auf diese Untersuchung drücken zu können!

Noch ein Wort von Spencen; und ich schließe. Spence, der uns unter allen am positivsten ein Gerippe für das antike Bild des Todes aufdringen will, Spence ist der Meynung, daß die Bilder, welche bey den Alten von dem Tode gewöhnlich gewesen, nicht wohl anders als schrecklich und gräßlich seyn können, weil die Alten überhaupt weit finsterere und traurigere Begriffe von seiner Beschaffenheit gehabt hätten, als uns gegenwärtig davon beywohnen könnten. *)

Gleichwohl ist es gewiß, daß diejenige Religion, welche dem Menschen zuerst entdeckte, daß auch der natürliche Tod die Frucht und der Sold der Sünde sey, die Schrecken des Todes unendlich vermehren mußte. Es hat Weltweise gegeben, welche das Leben für eine Strafe hielten; aber den Tod für eine Strafe zu halten, das konnte ohne Offenbarung schlechterdings in keines Menschen Gedanken kommen, der nur seine Vernunft brauchte.

Von dieser Seite wäre es also zwar vermuthlich unsere Religion, welche das alte heitere Bild des Todes aus den Grenzen der Kunst verdrungen hätte! Da jedoch eben dieselbe Religion uns nicht jene schreckliche Wahrheit zu unserer Verzweiflung offenbaren wollen; da auch sie uns versichert, daß

*) Polymetis p. 262.

der Tod der Frommen nicht anders als sanft und erquickend seyn könne: so sehe ich nicht, was unsere Künstler abhalten sollte, das scheußliche Gerippe wiederum aufzugeben, und sich wiederum in den Besitz jenes bessern Bildes zu setzen. Die Schrift redet selbst von einem Engel des Todes: und welcher Künstler sollte nicht lieber einen Engel, als ein Gerippe bilden wollen?

Nur die mißverstandene Religion kann uns von dem Schönen entfernen: und es ist ein Beweis für die wahre, für die richtig verstandene wahre Religion, wenn sie uns überall auf das Schöne zurückbringt.

VI.

Ueber die

ſo genannte Agrippine,

unter den Alterthümern zu Dresden.

1772.

Eine weibliche ſitzende Figur, über Natürs Größe, das Haupt geſtützet auf die rechte Hand, wird unter den Alterthümern zu Dresden für eines der ſchönſten und vollkommenſten Werke gehalten, und hat von langer Zeit den Namen einer Agrippine geführt.

Winkelmann ſelbſt ließ ihr dieſen Namen; und ſagte: „daß ihr ſchönes Geſicht eine Seele zeige, „die in tiefe Betrachtungen verſenkt, und vor Sorge und Kummer gegen alle äußere Empfindungen „fühllos ſcheine. Man könnte muthmaßen," ſetzte er hinzu, „der Künſtler habe die Heldin in dem betrübten Augenblicke vorſtellen wollen, da ihr die „Verweiſung nach der Inſel Pandataria war angekündigt worden."

Woran aber dann und wann ein Kenner nie gezweifelt, das hat vor Kurzem Herr Casanova (in seiner Abhandlung über verschiedene Denkmähler der Dresdner Antikensammlung) ausdrücklich bestritten; nicht ohne Verwunderung über Winkelmann. „Auch Winkelmann," sagt er, „legt dieser Statue den Namen einer Agrippine bey: denn auch „er ist bisweilen von der Seuche der Antiquare be„fallen worden, welche die Kenntniß der Künste „aus der blosen Lektüre besitzen, und deren Auge „eben nicht der feinste Sinne ihres Körpers ist."

Unstreitig wird ein Gelehrter, ohne ein feines Auge, aus blosen Büchern, in Dingen dieser Art oft sehr falsch urtheilen. Aber ist denn das feine Auge ganz untrüglich? Und sollte es nicht möglich seyn, daß ein Mann, der sich das allerfeinste Auge zutrauet, ohne Zuziehung schriftlicher Nachrichten, nicht eben so falsche Urtheile fällen könnte?

Herr Casanova sagt: „die Statue kann „keine Agrippine seyn, weil der Kopf keinem „andern Kopfe der Agrippine, weder auf Mün„zen, noch an der berühmten Statue der sitzenden „Agrippine in Rom, gleichet."

Ich will jezt nicht untersuchen, ob Winkelmann nicht eine ganz andere Agrippine in Gedanken gehabt, als von der ihn Herr Casanova verstehet. Sondern was ich eigentlich hier anmerken will, betrifft beyde; Winkelmann sowohl, als den Herrn Casanova.

Winkelmann sagte, es sey eine Agrippine;

denn ihr Kopf habe viel Aehnlichkeit mit dem Kopfe einer stehenden Agrippine in dem Vorsaale der Bibliothek zu St. Markus in Venedig.

Herr Casanova sagt, es sey keine Agrippine; denn ihr Kopf gleiche keinem andern Kopfe der Agrippine.

Winkelmann sagte, ihr schönes Gesicht zeuge von Sorgen und Kummer.

Herr Casanova sagt, sie sitze mehr in einer nachdenkenden tiefsinnigen, als traurigen Stellung; und ihr Gesicht sey das schönste Ideal.

Aber was reden sie denn beyde uns so viel von dem Kopfe und von dem Gesichte vor? Wußte denn Winkelmann nicht, und weiß es Herr Casanova selbst nicht, daß aus diesem Kopfe nichts zu schließen ist?

Dieser Kopf ist neu; dieser Kopf gehöret, wie noch manches andere, zu den Ergänzungen dieser dessenungeachtet vortrefflichen Statue.

Sollte es möglich seyn, daß man dieses in Dresden nie gewußt hätte? Und doch scheinet es fast. Denn nur blos vergessen können weder die Gelehrten noch die Künstler daselbst einen Umstand haben, auf den, bey allen Vermuthungen, was die Statue vorstellen soll, es einzig und allein ankommt.

Indeß habe ich weder diesen noch jenen nö-

thig, meine Behauptung weitläuftig zu erweisen. Herr Casanova und die Künstler haben das Werk selbst vor sich, das sie nach ihrer Kenntniß des Alten und Neuen nur etwas genauer prüfen dürfen. Die Gelehrten aber werden mir leicht auf die Spur kommen, und es bald heraus haben, worauf ich mich gründe. Denn wahrlich verlohnt es sich kaum der Mühe, daß ich es ihnen sage: ob es sich schon der Mühe verlohnet, die Sache selbst wieder allgemein bekannt zu machen. *)

*) Man vergl. Lessings Kollectaneen zur Litteratur. Bd. XXI. Agrippina.

VII.

Anmerkungen zu Winkelmanns Geschichte der Kunst des Alterthums.

Vorbericht des Herausgebers.

Die folgenden Anmerkungen wurden im Junius der Berliner Monatsschrift v. J. 1788 zuerst von mir bekannt gemacht; und ihr Inhalt scheint erheblich genug zu seyn, um ihnen auch hier, in der Folge der artistischen und antiquarischen Schriften ihres Verfassers, eine Stelle zu geben.

Einer von den vielen durch den Tod vereitelten Vorsätzen des sel. Lessing war die Veranstaltung einer neuen, mit Anmerkungen, Berichtigungen und Zusätzen begleiteten Ausgabe von Winkelmanns Geschichte der Kunst des Alterthums. Selbst die neue durch den sel. Rath

Riebel besorgte Wiener Ausgabe dieses Werks brachte ihn von diesem Vorhaben nicht ab; und durfte es um desto weniger, je mangelhafter, zweckloser und unbefriedigender ihre Einrichtung war. *) Ich erinnere mich, daß mein unvergeßlicher Freund sehr oft zu mir von dieser Unternehmung redete, und daß er nach Vollendung seiner italienischen Reise noch ernstlicher auf ihre Ausführung bedacht war, nachdem er in Dresden mit dem rechtmäßigen Verleger, Herrn Hofbuchhändler Walther, vorläufige Verabredungen darüber genommen hatte.

Aus dem öffentlichen Verkaufe einiger von dem sel. Lessing nachgelassenen Bücher ward mir sein Exemplar der Dresdner Ausgabe der Winkelmannischen Kunstgeschichte zu Theil; und meine Freude war sehr lebhaft, als ich darin einen nicht unbeträchtlichen Vorrath von seiner Hand hinzugeschriebener, und zu jener Absicht von ihm gesammelter Anmerkungen fand. Von einem Theile derselben hatte er freylich in seinem Laokoon, und in den Antiquarischen Briefen Gebrauch gemacht. Mit den übrigen, die ich hier dem Publicum mittheile, schmeichle ich mir den Kennern und Forschern ächter Litteratur und Kunst, und dem künftigen Herausgeber des Winkelmannischen Werks, wozu ihr Wunsch wohl keinen so einmüthig, als

*) Wer sich davon überzeugen will, sehe nur das Verzeichniß der bey dieser Ausgabe begangenen Fehler in von Murrs Journal zur Kunstgeschichte und zur allgemeinen Litteratur. Th. VIII. S. 30. ff.

den Herrn Hofrath Heyne ernennen würde, ein angenehmes und nicht unbedeutendes Geschenk zu machen. Sie sind ein würdiges Gesellschaftsstück zu der Berichtigung und Ergänzung des Winkelmannischen Werks, welche der eben genannte große Alterthumskenner im ersten Bande der deutschen Schriften der Königl. Societät zu Göttingen bekannt machte, und deren sehnlich erwartete Fortsetzung er nicht besser, und für diese Sehnsucht belohnender, als in solch einer neuen Ausgabe des Ganzen liefern könnte.

Eschenburg.

1.

Gesch. d. K. S. 9.*), bemerkt Winkelmann, daß die allerälteste Gestalt der Figuren bey den Griechen auch in Stand und Handlung den ägyptischen ähnlich gewesen sey; und daß Strabo das Gegentheil durch ein Wort bezeichne, welches eigentlich verdrehet heiße, (σκολια ἐργα), und bey ihm Figuren andeute, welche nicht mehr, wie in den ältesten Zeiten, völlig gerade und ohne alle Bewegung waren, sondern in mancherley Stellungen und Handlungen standen.

Diese Auslegung ist ohne Grund; und σκολια ἐργα heißen hier weiter nichts, als schlechte, elende Werke; weil Strabo ganz neue Werke darunter versteht, die er nicht den Werken aus den ältesten Zeiten der Kunst, sondern den guten ältesten Werken entgegen setzt.

2.

S. 11., wo oben von W. erinnert wird, „daß die Kunst und die Bildhauerey zuerst mit „Arbeiten in Thon anfingen," hätte angemerkt

*) Alle Seitenzahlen beziehen sich hier auf die Dresdner Ausgabe. Zu der Wiener, die L. gleichfalls besaß, und die ich mehrere Jahre, selbst bis nach seinem Tode, von ihm in Händen hatte, war nichts beygeschrieben; auch nicht zu den zwey Theilen der Winkelm. Anmerkungen zu G. d. K., die ich gleichfalls aus seinem Nachlasse besitze.

E.

zu werden verdient, daß die ältesten Künstler auch in Pech gearbeitet haben. Dädalus machte eine Bildsäule des Hercules aus Pech, zur Dankbarkeit, daß dieser seinen Sohn Ikarus begraben hatte. Apollodor. L. II. de Deor. Orig. Doch sagt Pausanius (L. IX. p. 731. ed. Kuhn.) von eben dieser Bildsäule, daß sie von Holz gewesen. Auch Junius vergißt des Pechs (Lib. III. c. IX.), wo er die verschiedenen Materien der alten Statuen erzählt.

3.

S. 15. sagt W., daß sich von Statuen aus Elfenbein niemals, in so vielen Entdeckungen, die geringste Spur gefunden habe. Man dürfte aber vielleicht überhaupt zweifeln, ob die Alten viel große Stücke aus Elfenbein durchaus gearbeitet haben, und ob nicht die meisten von den so genannten elfenbeinernen Statuen blos solche gewesen, an welchen allein das Gesicht und die andern sichtbaren nackten Theile aus Elfenbein gearbeitet waren. Plinius könnte diese Vermuthung zu bestärken scheinen, wenn er (L. XII. Sect. 2.) sagt: antequam eodem ebore numinum ora spectarentur, et mensarum pedes. Die elfenbeinernen Statuen des Germanicus, des Britannicus, die bey den circensischen Spielen vorgetragen wurden, können eben deswegen nicht sehr groß gewesen seyn. Doch andere müssen es allerdings gewesen seyn; als z. B. die Statue der Minerva Alea, die Augustus von Tegea mit weg nach Rom nahm, und von der Pausanias ausdrücklich sagt, daß es ἐλεφαντος δια παντος πεποιημενον gewesen.

Ebend. sagt W., daß solche Statuen, an welchen nur die äußersten Theile von Stein waren, Acrolithi genannt worden. Den Beweis bleibt W. schuldig. *)

4.

Zu S. 32. Note 2. Die Figur beym Beger Thes. Brand. T. 3. pag. 402. ist keine Mumie; und zu S. 33. Die Aegypter scheinen nicht, wie W. sagt, auswärts, sondern vielmehr vorwärts gebogene Schienbeine gehabt zu haben; welche Bildung derselben Pignorius auch an den Figuren der Isischen Tafel wahrzunehmen glaubte.

5.

Winkelm. S. 36. Die Sphinxe der Aegypter haben beyderley Geschlecht, das ist, sie sind vorne weiblich, und haben einen weiblichen Kopf; und hinten männlich, wo sich die Hoden zeigen. Dieses ist noch von niemand angemerkt. Ich gab dieses aus einem Steine des Stoschischen Musei an; und ich zeigte dadurch die Erklärung der bisher nicht verstandenen Stelle des Poeten Philemon. ——

Oder vielmehr des Strato, oder Strattis. — Athenäus führt nämlich die Stelle, wovon hier die Rede ist, zweymal an: einmal im 9ten, und einmal im 14ten Buche. Dort legt er sie dem Strato bey, und setzt noch hinzu, daß sie aus

*) Vergl. die Collectaneen, Bd. XXI. Acrolithi.

dessen Phönicides sey. Hier aber dem Philemon; aus einem Fehler des Gedächtnisses ohne Zweifel, wo es nicht ein bloser Irrthum des Abschreibers ist. Denn da er dort die Stelle in ihrem ganzen Umfange anführt, hier aber nur die ersten drey Zeilen davon, und auch das Stück benennt, woraus sie genommen; so scheint diese erste Anführung mehr Glaubwürdigkeit zu haben, als die andere. Man wird daher die Stelle auch vergeblich unter den Fragmenten des Philemon, in der Ausgabe des Clericus, suchen. Warum sie aber bis auf diese Winkelmannische Entdeckung nicht verstanden worden, das begreife ich nicht. Es hat Jemand einen Koch gemiethet, der sich in lauter Homerischen Worten ausdrückt, die der, der ihn gemiethet hat, nicht versteht. Ich habe einen männlichen Sphinx, und nicht einen Koch, nach Hause gebracht: sagt dieser also von ihm. Sollte man nun hieraus nicht gerade das Gegentheil von dem schließen, was W. entdeckt haben will? Denn eben, weil alle Sphinxe für weiblich gehalten wurden, wird hier der unverständliche Koch ein männlicher Sphinx genannt.

S. 47. gedenkt W. der Sphinxe an den vier Seiten der Spitze des Obelisks der Sonne, welche Menschenhände haben. — Auch der Sphinx in dem Gemälde des Oedipus in dem Nasonischen Grabmahle, hatte Menschenhände. (S. Bellori.) Er hat über dieses Flügel, und sitzt.

6.

Von einer hölzernen Statue des Apollo zu Sa-

mos sagt W. S. 61.: Telekles habe die eine Hälfte derselben zu Ephesus, und Theodorus die andere Hälfte zu Samos verfertigt. — Umgekehrt; Theodorus zu Ephesus, und Telekles zu Samos. Diodor. l. c.

Ebend. Nr. 2. schlägt W. vor, in der Stelle beym Diodor anstatt κατα την ὀροφην, zu lesen: κατα την οσφυν. — Oder vielleicht, κατα την ὀρθην, nämlich, γωνιαν, welches so viel wäre, als προς ὀρθας γωνιας. W. Verbesserung taugt nichts; denn κατα την ὀσφυν μεχρι των ἀιδοιων würde wahrer Nonsense seyn.

7.

Unter den (S. 77. angeführten) Ursachen, warum die bildenden Künste bey den Persern zu keinem besondern Grade der Vollkommenheit gelangen konnten, war vielleicht auch der eingeschränkte Gebrauch derselben; indem sie solche nur zur Nachahmung kriegrischer und mördrischer Gegenstände anwandten, eine von den vornehmsten. Apud Persas, sagt Ammianus Marcellinus (L. 24. c. 6.), non pingitur vel fingitur aliud, praeter varias caedes et bella. Cf. Brissonius, L. 3. §. 92.

Zu der Bemerkung S. 120., daß der Preis in den Panathenäischen Spielen zu Athen gemalte Gefäße von gebrannter Erde mit Oel angefüllt gewesen, gehört die Stelle beym Pindar. Nem. X. Epod. β.

8.

W. S. 135. unten: „So malte Polygnotus das Pöcile zu Athen, und, wie es scheint, „auch ein öffentliches Gebäude zu Delphos.“ — Nämlich die Lesche. V. Pausan. L. X., wo die zwey großen Gemälde darin umständlich beschrieben werden. Was sie vorgestellt, brauchte uns Herr W. also nicht erst aus einem alten geschriebenen Scholio zu dem Gorgias des Plato lehren zu wollen. Sogar die Verse, die er aus demselben zuerst beyzubringen glaubt, stehen bereits beym Pausanias.

S. 137. sagt W., daß die Stadt Aliphera blos wegen einer Statue der Pallas von Erz, vom Hekatodorus und Sostratus gemacht, berühmt gewesen sey; und beruft sich dabey auf den Polybius. Allein dieser Schriftsteller sagt nichts davon; und W. hätte lieber Thespiä (das wegen der Statue des Kupido berühmt war) anführen sollen.

9.

Zu S. 180. Der platte Augapfel in den alten marmornen Statuen hat dem Juvenal zu einem Beyworte Gelegenheit gegeben, welches kein einziger neuer Ausleger gehörig verstanden hat. Sat. VII. v. 125. heißt es von dem Sachwalter Aemilianus:

— hujus enim stat currus aheneus, alti
Quadrijuges in vestibulis, atque ipse feroci
Bellatore sedens curvatum hastile minatur
Eminus, et statua meditatur proelia lusca.

Statua lusca heißt ihnen hier allen eine einäu-

gige Statue; entweder, wie einige sagen, weil die Statue im Profil betrachtet, nur ein Auge hat; oder, wie andere wollen, weil die Schützen um desto gewisser zu treffen, im Zielen das eine Auge zuschließen. Noch andre wollen gar, daß Aemilian wirklich nur ein Auge gehabt habe. Sie haben aber alle wenig von der Kunst verstanden. Der Künstler wird in dergleichen Ehrenwerken keine Fehler in der Natur nachahmen; er wird keine Geberde nachahmen, durch welche das ganze Gesicht verzerrt wird. Kurz, lusca heißt hier hohläugig, blödsichtig; und so erscheinen wirklich alle alte Statuen, wegen des platten Augapfels, und des unbemerkten Sternes darin. Der einzige alte Scholiast des Juvenal zielet auf diesen wahren Sinn; und die Ausleger haben ihn blos verlassen, weil sie ihn nicht verstanden haben. Statua lusca, sagt er, cujus oculus introrsus cedit; deren Augen einwärts gehen, zurückweichen.

10.

Der S. 198. von W. gemachten Anmerkung, daß die völlig bekleidete Venus in Marmor allezeit mit zwey Gürteln vorgestellt würde, ist noch beyzufügen, daß die alten Bildhauer der Göttin diesen zweyten: ihr eigenthümlichen, Gürtel auch alsdann noch gegeben haben, wenn sie sie ohne alle Bekleidung, ganz nackend, vorstellten; wie aus einem Epigramm der Anthologie (L. V. 19.) erhellt. Aber aus eben diesem Epigramm erhellt zugleich, daß, wie W. behaupten will, er nicht allezeit den Unterleib umgürtet; denn an der darin beschriebe-

nen Statue hing er von dem Halse über die Brust herab.

11.

Herr W. scheint (S. 203.) ungewiß zu seyn, was er aus dem Netze machen soll, welches über den Mantel einer weiblichen Statue, in der Villa des Grafen Fede, geworfen ist. Ich halte es für ein Konopeum; das ist, für das feine Netz, unter welchem man sich, besonders in Aegypten, vor den Mücken und Fliegen zu schützen pflegte. Es ward nicht blos über die Schlafenden gebreitet, sondern man ging allem Ansehen nach, auch darin aus. Die Wörterbücher erklären Konopeum zwar nur durch Vorhang, venum papilio; allein es ist unleugbar, daß es wirklich ein gestricktes Netz gewesen sey. Der alte Kommentator des Horaz beym Crucquius sagt (über Epod. IX. 16.) ausdrücklich: genus est retis ad muscas et culices abigendos, quo Alexandrini potissimum utunter propter culicum illic abundantiam. Und man lese nur in der Anthologie (L. IV. c. 32.) die drey Sinnschriften über das Konopeum, um dieses Umstandes wegen völlig gewiß zu seyn. Der alte Scholiast des Juvenals erklärt es durch linum tenuissimis maculis nauctum. Für dieses nauctum will das Faberische Wörterbuch distinctum gelesen haben; allein es ist offenbar, daß man netum lesen muß; und maculae hier nicht Flecken, sondern Maschen bedeuten. — Henninius, in seiner Ausgabe des Juvenal, hat jenes nauctum in variatum verwandelt, und also das maculis gleichfalls falsch verstanden. —

Sonst finde ich auch beym Josephus Laurentius de Re Vestiaria, C. I. eine Kleidung erwähnt, die mit der beschriebenen viel Aehnliches hat, Reticulum, sagt er, etiam erat complicatum e funiculis, instar retis totum corpus ambiens. Haec vestis vaticinatoria Polluci. Aber ich kann die Stelle beym Pollux nicht finden.

12.

Nach Winkelmanns Bemerkung, S. 207., gab man den Haaren der Götterstatuen vielmals eine Hyacinthenfarbe. Er beruft sich dabey auf eine Stelle beym Pindar. Sie steht aber nicht Nem. 7., sondern Isthm. 7. Ant. β., und heißt ἰοβοτρύχοισι Μοισαις, nach des Erasmus Schmid Lesart; nach der andern ihrer aber, ἰοπλοκαμοισι, welches den Musen auch Pyth. 1. Str. 1. gegeben wird. Uebrigens heißt ἰον stets eine Viole, nie aber eine Hyacinthe; und jene Haare waren also violenfarbig.

13.

S. 267. gedenkt W. des von dem Grabmahl der Nasonen noch übrigen Gemäldes, als des einzigen, welches den Oedipus nebst dem Sphinx vorstellt, und in der Wand eines Saals der Ville Altieri eingesetzt ist. Zu Bellori's Zeiten befanden sich drey Stücke daselbst; ausser jenem nämlich noch die Tigerjagd mit den Spiegeln, und ein Pferd, welche Altieri alle drey aus dem Nasonischen Grabmahle hatte wegnehmen und in seine Villa bringen lassen. Die letzten zwey muß also auch die Zeit

verzehrt

verzehrt haben. V. Bellorii Descript. Sepulcri Nasonum, ap. Graev. p. 1039.

Ebendas. sagt W., daß ein Stück eines alten Gemäldes im Pallaste Farnese, welches Du Bos (Réflex. T. I. p. 351.) angiebt, in Rom ganz und gar unbekannt sey. — Indeß ist das doch keine Erdichtung des Du Bos; sondern Bellori gedenkt desselben gleichfalls. Du Bos sagt: On voit encore au Palais Farnese un morceau de peinture antique, trouvé dans la vigne de l'Empereur Adrien à Tivoli etc. Und Bellori: (Introduct. ad Picturas antiquas Nason.) In Palatio Farnesiano Romae cernitur elegantissima pictura, ex villa Adriani eo translata quae encarpis adornata est, exhibens larvam et duos pueros, nec non dimidiam Nympham, et dimidium equum ex umbra frondium arborumque prodeuntes, quas figuras Vitruvius vocat monstra et dimidiata sigilla, et Itali Grottesche.

14.

S. 275. findet W. das Urtheil des Athenäus (Deipnos. Lib. 13. p. 604. B.) sehr ungegründet, daß ein Apoll blos deswegen schlecht gemacht zu achten seyn würde, wenn man ihm nicht schwarze, sondern blonde Haare gegeben hätte. — Χρυσεας κομας, sagt Athenäus. Dolce hat diese Stelle besser verstanden, als Herr W. (Dialogo della Pittura, p. 183.)

S. 316. gedenkt W. der Anführung des Skel-

mis beym Kallimachus, und glaubt, daß man dafür Smilis lesen müsse. In der Note sagt er, daß man in Bentley's Anmerkungen über diese Stelle (Fragm. 105. p. 358) sehe, wie mancherley Muthmaßungen von andern sowohl, als von ihm über diesen Namen gemacht sind. — Ich finde, daß schon Pomponius Gauricus (de Sculpt. cap. XVII.) den Skelmis beym Kallimachus für den Smilis gehalten: Clarus et in Samo Smilis Aeginensis, quem Callimachus Scelmin appellavit. Diese Vermuthung, welche Kuhn (ad Pausan. VII. p. 531.) verwirft, ohne zu sagen, ob sie wirklich Jemand, und wer sie gehegt, hat Wesseling neuerlich (Probab. cap. 34) gebilligt und angenommen; und diesem ohne Zweifel hat sie Herr W. hier entlehnt.

15.

Ueber die, S. 319., angeführten Kunstschulen des Alterthums. Wenn Schulen hier Folgen von Künstlern heißen, die einem gewissen Style folgen, und in diesem Style unterrichten, so war wenigstens Korinth keine solche Schule. Denn wir lesen nirgends, daß die Korinthischen Kunstwerke einen eigenen Styl, τροπον της ἐργασιας, wie es Pausanias nennt, gehabt hätten. Der Styl der Korinthischen Künstler war Anfangs unter dem Helladischen, und hernach unter dem Attischen Style begriffen.

Die (S. 320. n. 3.) angezogene Stelle des Plinius (L. 35. c. 36.) hätte W. bey diesem seinem Abschnitte von den griechischen Schulen zum

Grunde legen sollen; und er würde Oerter, wo blos viel gearbeitet ward, nicht für Schulen ausgegeben haben. Plinius aber sagt, daß es Anfangs in der Malerey nur zwey Schulen gegeben habe: die Helladische und die Asiatische; bis Eupompus in der ersten eine Trennung verursacht habe, und die Helladische Schule in die Sicyonische und Attische unterschieden worden. Schon aus diesem Zeugnisse des Plinius ist es also klar, daß die Aeginetische und Korinthische Schule keine Schulen in dem angegebenen Verstande gewesen. Und warum gedenkt der Verfasser der Asiatischen oder Jonischen Schule so ganz und gar nicht? Ohne Zweifel, um sein Lieblingssystem, daß die Kunst und die Freyheit beständig einerley Schritt gehalten, nicht zweifelhaft zu machen. Der vornehmste Sitz der Jonischen Schule scheint in Rhodus gewesen zu seyn.

W. glaubt S. 321., daß sich schon in ganz alten Zeiten eine Schule der Kunst auf der Insel Aegina angefangen habe, wegen der Nachrichten von so vielen alten Statuen in Griechenland, im äginetischen Style gearbeitet. — Es ist wahr, Pausanias gedenkt αἰγινητικῶν ἔργων, er gedenkt eines Styls, ὁ αἰγινητικος καλεμενος ὑπο Ἑλλήνων. Aber dessenungeachtet kann man nicht berechtigt seyn, hieraus eine besondere Schule zu machen, wenn man nicht das Zeugniß des Plinius ganz umstoßen will. Man muß vielmehr den Pausanias mit dem Plinius zu vergleichen suchen: welches am Besten geschehen kann, wenn man annimmt, daß man durch die Benennung des äginetischen Styls nur gewisse alte Werke unterschieden

habe, die lange vor der Stiftung aller Schulen gemacht worden. Denn Schulen in dem beygebrachten Verstande lassen sich überhaupt nicht eher denken, als bis die Kunst zu einer gewissen Vollkommenheit gelangt ist, bis die Meister nach festen Grundsätzen, und zwar Jeder nach seinen eigenen, zu arbeiten anfangen. Werke vor dieser Zeit hießen also bey den Griechen äginetische, oder attische, oder ägyptische Werke; wie aus der Stelle des Pausanias (L. VII. p. 533.) erhellt, die der lateinische Uebersetzer aber nicht verstanden zu haben scheint.

Zu S. 327., wo gesagt wird, daß auch die aus Athen mit ihren Kindern nach *Trözene geflüchteten* Weiber an der Unsterblichkeit durch Statuen öffentlich verehrt zu werden, Theil gehabt hätten, bemerke ich Folgendes. Nicht alle, sondern *nur die* vornehmsten derselben, wie Pausanias in dem Verfolge der angezogenen Stelle (L. 2. p. 185.) selbst beybringt.

16.

Zu S. 353. gehört, was auch schon im Laokoon (B. III. S. 301.) erinnert ist, daß Tauriskus nicht aus Rhodus, sondern aus Tralles in Lydien gebürtig gewesen sey. Winkelmanns Irrthum schreibt sich ohne Zweifel daher, daß er beym Plinius von diesem Kunstwerke gelesen zu haben sich erinnerte: ex eodem lapide, Rhodo advecta opera Apollionii et Tauriſci. Das Werk war aus Rhodus nach Rom gekommen. Apollonius und Tauriskus waren Brüder,

die eine so große Hochachtung für ihren Lehrmeister in der Kunst hatten, daß sie sich auf ihren Werken lieber nach ihm, als nach ihrem leiblichen Vater, nennen wollen. Denn nichts anders kann Plinius meynen, wenn er von ihnen sagt: Parentum ii certamen de se fecere. Menecratem videri, professi, sed esse naturalem Artemidorum. —

Daß die asiatischen Künstler (wie W. S. 357. sagt) denen, die in Griechenland geblieben, den Vorzug streitig gemacht haben: davon wünschte ich ein anderes Zeugniß angeführt zu sehen, als das angeführte des Theophrast. Unmöglich kann es W. selbst nachgesehen haben. Denn erstlich würde er schwerlich cap. ult. citirt haben, welches nur von den Ausgaben vor dem Kasaubonus zu verstehen ist, der, wie bekannt, aus einem Heidelbergischen Manuscripte noch fünf Kapitel hinzufügte; daß also in den neuern Ausgaben die Stelle, auf die es hier ankommt, in dem 23sten Kapitel zu suchen ist. Zweitens, welches das Hauptwerk ist, würde er unmöglich, was Theophrast einem Prahler in den Mund legt, zu einem glaubwürdigen Beweise gemacht haben. „Ein Prahler" (ἀλαζών), sagt Theophrast, „wird sich dessen und jenen rühmen; er „wird dem ersten dem besten, mit dem er auf dem „Wege zusammenkommt, erzählen, daß er unter dem „Alexander gedient; wie viel reiche Becher er mit„gebracht; er wird behaupten, daß die asiatischen „Künstler denen in Europo weit vorzuziehen sind." Nämlich um den Werth seiner Becher, die er aus den asiatischen Feldzügen mitgebracht, desto mehr zu erheben. — Was beweiset nun diese Aufschnei-

derei hier für unsern Verfasser? Wenn sie ja etwas beweiset, so beweiset sie gerade das Gegentheil. — —

S. 382. redet W. von Cäsars Statue zu Pferde, die vor dem von ihm erbaueten Tempel der Venus stand, und sagt: es scheine aus einer Stelle des Statius, daß das Pferd von der Hand des berühmten Lysippus gewesen, und also aus Griechenland weggeführet worden. — Es scheint; vorausgesetzt nämlich, daß die Stelle des Statius, auf die es ankommt, nicht untergeschoben ist, wofür sie Barth, N. Heinsius und andere erkennen. V. Sylvar. L. I. 1. v. 85. c. f. Sueton. cap. 61 in Caesare, et *Plin. l. VIII.* cap. 42.

17.

Kaligula nahm unter andern, sagt Winkelmann S. 391., den Thespiern ihren berühmten Kupido vom Praxiteles, welchen ihnen Klaudius wiedergab, und Nero von neuem nahm. —

Unter den kostbaren Kunstwerken, welche Verres in Sicilien, besonders zu Messana, mehr raubte als an sich handelte, befand sich auch ein Kupido des Praxiteles von Marmor, dergleichen eben dieser Künstler für die Thespier gemacht hatte, und deren einer also vermuthlich die Wiederholung des andern war. Dieses erhellt deutlich aus den Worten des Cicero (L. IV. in Verrem): Unum Cupidinis marmoreum Praxitelis — — idem opinor, artifex ejusdem modi Cupidi-

nem fecit illum qui est Thespiis, propter quem Thesgiae visuntur. Jener war zu Messana in Sicilien; dieser zu Thespiä oder Thespia in Böotien; beyde von Einem Künstler, dem Praxiteles.

Hieraus verbessere ich fürs erste eine Stelle des ältern Plinius (L. XXXVI. c. 4. §. 5.): Ejusdem (Praxitelis) est Cupido objectus a Cicerone Verri, ille propter quem Thespiae visebantur, nunc in Octaviae scholis positus. So lesen alle Ausgaben, auch die Harduinische. Ich behaupte aber, zufolge der Stelle des Cicero, daß man ut ille propter quem etc. lesen, und auch hier zwey verschiedene Bildsäulen des Kupido verstehen müsse. Denn es ist falsch, daß die, welche Cicero dem Verres vorwirft, eben die gewesen sey, welche die Einwohner zu Thespiä verehrten. Cicero unterscheidet beyde, und sagt nur, daß sie beyde von eben demselben Künstler, und vielleicht auch nach eben derselben Idee, verfertigt worden.

Und nunmehr komme ich zu dem Fehler des Herrn Winkelmann. „Kaligula," sagt er, „nahm unter andern den Thespiern ihren berühmten Kupido vom Praxiteles, welchen ihnen Klaudius wiedergab, und Nero von neuem nahm." — Er beruft sich desfalls auf den Pausanias. Allein er hat diesen Schriftsteller zu flüchtig nachgesehen, und ist blos dem Harduin, in seiner Anmerkung über die Stelle des Plinius, allzu sicher gefolgt. Pausanias erzählt dies nicht von dem marmornen Kupido des Praxiteles, sondern von dem aus Erz des Lysippus. Ich läugne nicht,

daß die Worte des Pauſanias etwas zweydeutig ſind; allein dieſe Zweydeutigkeit fällt weg, ſo bald man ſie im Zuſammenhange genau betrachtet, und mit der Stelle des Plinius vergleicht. *Θεσπίεσι δὲ ὕστερον* (ſagt Pauſanias L. IV. p. m. 262.) *χαλκὸν ἐργασατο Ερωτα Λυσιππος, καὶ ἐκ προτερου τοῦτο Πραξιτελης, λιθου τὸ πεντελησιου. Καὶ ὁσα μὲν ἐλιχεν ἐς φρυνην καὶ το ἐπι Πραξιτελει της γυναικος σοφισμα, ἑτερωθι ἤδη μοι δεδηλωται. Πρωτον δε το ἀγαλμα κινησαι τὸ Ερωτος λεγουσι Γάϊον δυναςευσαντα ἐν Ρωμῃ. Κλαυδιος δε ὀπισω Θεσπιευσιν ἀποπεμψαντος, Νερωνα ἀυθις δευτερα ἀνασπασον ποιησαι· καὶ τον μεν φλὸξ ἀυτοθι διεφθειρε.* Ich kann mich nicht enthalten, zuvörderſt die lateiniſche Ueberſetzung des Amaſäus anzuführen, weil er gleich die Worte, auf welche es bey meinem Beweiſe faſt am meiſten ankommt, ganz unrichtig genommen hat: Thespiensibus post ex aere Cupidinem elaboravit Lysippus, et ante eum e marmore Pentelico Praxiteles. De Phrynes quidem in Praxitelem dolo alio jam loco res est a me exposita. Primum omnium e sede sua Cupidinem hunc Thespiensem amotum a Cajo Romano Imperatore tradunt; Thespiensibus deinde remissum a Claudio. Nero iterum Romam reportavit; ibi est igni consumtus. Ich ſage, Amaſäus hat das *πρωτον* fälſchlich auf *Γάϊον* gezogen, da er es hätte ſollen auf *ἀγαλμα* ziehn. Pauſanias will ſagen: Schon vor dem Kupido von Erz, welchen Lyſippus den Theſpiern arbeitete, hatten ſie einen aus penteliſchem Marmor, den ihnen Praxiteles gemacht hatte. Was mit

dem letztern vorgegangen, fährt er fort, und die List, deren sich Phryne wider den Praxiteles bedienet, solches habe ich bereits an einem andern Orte erzählt. Den erstern aber (nämlich den Kupido des Lysippus, nicht als den ersten in der Zeit, sondern als den ersten in der Erwähnung des Pausanias) soll Cajus Caligula den Thespiern weggenommen, Claudius ihnen wiedergegeben, Nero aber zum zweytenmale mit sich nach Rom geführt haben; und dieser ist daselbst verbrannt. — Meines Erachtens zeigt dieses και τον μεν etc. deutlich genug, daß man das πρωτον, wie ich sage, auf αγαλμα ziehen müsse.

Doch auch diese Wortkritik bey Seite gesetzt, so erhellet auch schon aus dem Zusatze, daß diese nach Rom weggeführte Bildsäule daselbst verbrannt sey, daß es nicht das Werk des Praxiteles könne gewesen seyn. Sie verbrannte; und verbrannte ohne Zweifel in dem grausamen Brande, den Nero selbst anzündete. Verbrannte sie aber da; wie konnte sie zu des ältern Plinius Zeiten noch vorhanden, und in der Schola Octaviae aufgestellt seyn? Und dieses meldet in der angezogenen Stelle Plinius doch ausdrücklich.

Alles dieses zusammen genommen, muß man sich die Sache also so vorstellen: daß Praxiteles mehr als Einen Kupido gemacht habe, und auch nach mehr als Einer Idee. Um einen brachte ihn Phryne; einen andern, der ganz nackend war, hatte die Stadt Parium in Mysien, dessen Plinius gleichfalls gedenkt; einen dritten besaß Hejus in Messana, den sich Verres zueignete; und den vierten hatte

der Künstler für die Thespier gemacht, *) welcher endlich auch nach Rom kam. Doch war es nicht der, den erst Kaligula, und zum zweytenmale Nero dahin brachte; denn dieses war ein Werk des Lysippus von Erz, welches in dem großen Brande unter dem Nero mit darauf ging. Zu den Zeiten des Pausanias hatten die Thespier also weder die Bildsäule des Praxiteles, noch des Lysippus mehr, sondern sie begnügten sich, wie Pausanias gleichfalls meldet, mit einem Werke des Menedorus von Athen, welches nach des Praxiteles seinem gemacht war.

Was Winkelmann in der *Anmerkung* S. 391. n. 6. dem Bianchini entgegen setzt, ist nicht so gar schließend. Es ist wahr, Plinius gedenkt der Pallas von Evodius,**) des Herkules von Lysippus, die doch nach Rom gebracht worden, auch nicht. Aber müssen sie zu den Zeiten des Plinius nach vorhanden gewesen seyn? Können sie nicht, wie der Kupido des Lysippus, in dem großen Neronischen Brande darauf gegangen

*) Wo es nicht eben die Statue ist, die ihm Phryne aus den Händen spielte, wie Strabo L. IX. meldet, welcher aber diese Geschichte nicht von der Phryne, sondern von der Glycerium erzählt. S. Manutii Commentar. in L. IV. Act. in Verrem.

**) Der Künstler dieser Pallas heißt nicht Evodius, sondern Eudorus, und ist eben der, dessen W. selbst S. 317. unter den Schülern des Dädalus gedenkt.

seyn? Daß aber dieser wirklich eine Menge alter Kunstwerke verzehrt habe, sagt Tacitus (Annal. L. XIV. c. 41.) ausdrücklich. Ja, in diesem Brande ging der alte Tempel des Herkules, den Evander erbauet hatte, mit zu Grunde. Wie leicht, daß sich der Herkules des Lysippus in diesem Tempel befand!

18.

Zu S. 394. Ich begreife nicht, wie so ein Paar Alterthumskundige, als Stosch und Winkelmann, über das, was der Borghesische Fechter vorstellen soll, ungewiß seyn können. Wenn es nicht die Statue des Chabrias selbst ist, der sich in der nämlichen Stellung in der Schlacht bey Theben gegen den Agesilaus so besonders hervorthat; so ist es doch die Statue eines Athleten, der sich als Sieger am liebsten in dieser Stellung, die durch den Chabrias Mode ward, vorstellen lassen wollte.*) Sie hätten sich nur der Stelle des Nepos, in dem

*) Man sieht, daß Lessing, als er diese Anmerkung niederschrieb, seine Vermuthung noch nicht mit der Zuversicht annahm, mit der er sie im Laokoon (W. III. S. 293. ff.) geradezu behauptete. Uebrigens ist bekannt, daß er sie im zweyten Theile der Antiquarischen Briefe gänzlich wieder zurücknahm, nachdem sie ihm zu mancherley scharfsinnigen Erörterungen Anlaß gegegeben hatte. Vergl. die Kollektaneen, B. XXI. Borghesischer Fechter.

E.

Leben des Chabrias (cap. 1.) erinnern dürfen: Namque in ea victoria etc. — — Zu vergleichen S. 163. wegen der Aehnlichkeit einer bestimmten Person. *)

Beym Artikel Diogenes im zweyten Register, wird gesagt, er habe die Karyatiden im Pantheon zu Athen verfertigt. Aus diesem, und mehr dergleichen albernen Fehlern ist es wohl sehr deutlich, daß Herr W. das Register nicht selbst gemacht hat.

---

*) Winkelmann bemerkt nämlich selbst am angefangenen Orte, daß das Gesicht des borgheſischen Fechters offenbar nach der Aehnlichkeit einer bestimmten Person sey gebildet worden. Diese Anmerkung dachte L. für seine vermeynte Entdeckung zu benutzen: daß dieser so genannte Fechter wirklich eine bestimmte Person, nämlich den Chabrias, vorstelle. Uebrigens findet man die lehrreichsten Bemerkungen über diese Statue in Hrn. Hofrath Heyne's Sammlung antiquarischer Aufsätze, 2. St. S. 229. und in des Herrn von Rambohr schätzbarem Werke über Malerey und Bildhauerey in Rom, Th. I. S. 326. f. Vergl. Herrn Möser's Aufsatz: Virgil und Tintoret, in der Berl. Monatsschrift, Sept. 1787. S. 207. E.

VIII.

Ueber die

Ahnenbilder der Römer.

Eine antiquarische Untersuchung.

1769.

Der Herr Geheimerath Klotz glaubt über die Ahnenbilder der alten Römer eine ganz neue Endeckung gemacht zu haben. Da er indeß weiß, daß dergleichen Entdeckungen nicht leicht eines apodiktischen Erweises fähig sind; so begnügt er sich, ihr den Namen einer Muthmaßung zu geben, der es an einer schmeichelhaften Wahrscheinlichkeit nicht mangele, und empfiehlt sie der Prüfung der Gelehrten.

Ich denke, daß ich diese Prüfung vornehmen kann, ohne mich einer großen Eitelkeit schuldig zu machen. Ich bin ein Schulmann,*) dessen Pflicht

*) Lessing war anfänglich Willens, diese Abhandlung anonymisch, und, wie man hier sieht, unter der Maske eines Schulmanns, herauszugeben; hernach aber änderte er diesen Vorsatz. E.

es ist, in dergleichen Dingen ein wenig bewandert zu seyn.

„Es ist bekannt," schreibt Herr Klotz in seiner Vorrede zu den verdeutschten Abhandlungen des Grafen von Caylus, *) „daß die Verwaltung der höhern obrigkeitlichen Aemter den römischen Edelleuten das Recht gab, die Bilder ihrer Vorfahren in ihren Vorsälen aufzustellen. (Spanheim de usu et Praest. Numism. Diss. X. p. 3.) Es wurden dieselben." —

Doch, nicht weiter! Cantherius in limine! — Herr Klotz strauchelt bey dem ersten Schritte, den er über die Schwelle thut.

Ich will nicht fragen: wenn die Sache bekannt ist, was bedarf sie eines Währmannes? — Eine Anführung zu viel, ist besser als eine zu wenig! — Aber ich frage: warum ist Spanheim hier der Währmann? **) Spanheim ist in dieser Materie weder der erste noch der ausführlichste Schriftsteller. Wenn Herr Klotz Neuere citiren wollte, so hätten es Sigonius oder Lipsius seyn müssen.

Ich halte viel von einem Gelehrten, der mich gleich vor die rechte Schmiede weiset.

---

*) Erster Band, Altenburg 1768. 4.

**) Vermuthlich wohl, weil ihn Klotz im Gesnerischen Thesaurus angeführt fand; eine Quelle, woraus er so oft seine Nachweisungen schöpfte.

E.

Und wenn Herr Klotz nun den Spanheim für die Rechte hielt? — Sodann hätte er nicht sowohl diese, als eine andere Stelle aus ihm (nämlich Diss. I. p. 49.,) wenigstens diese nicht ohne jene, anführen müssen; weil wir nicht in dieser, sondern in jener, auf den Hauptort des Cicero*) verwiesen werden, aus dem es allein erhellet, daß das Jus imaginum den höhern obrigkeitlichen Personen eigen gewesen sey.

Ich mache ihnen dieses Vorrecht nicht streitig; aber ich glaube behaupten zu dürfen, daß man es zu weit ausdehne, wenn man auch die Vorsäle der Privatpersonen darunter begreift.

Ich meyne: das Jus imaginis ad memoriam posteritatemque prodendae, welches Cicero, wie er sagt, erst durch seine Erhebung zum Aedilis erhielt, ging blos auf öffentliche Oerter; und erstreckte sich auf das Wohnhaus der Bürger nicht. Dort, auf den Straßen und freyen Plätzen, in Tempeln und Gebäuden für das gemeine Wesen, hatten nur die das Recht, ihre Bilder aufzustellen, welche sich in kuruliſchen Würden um den Staat verdient machten. Aber wo findet man die geringste Spur, daß es allen andern Römern sey benommen gewesen, ihr eigenes Bildniß innerhalb ihrer vier Pfähle zu haben?

Auch ist weder Sigonius, noch Lipsius,

*) Verr. V. c. 14.

den Gutherius *) hier für den Ausschreiber des Sigonius nicht ohne Grund hält, so weit gegangen. Keiner von ihnen hat in der Stelle des Cicero die Ahnenbilder in den Vorsälen der Privathäuser gefunden; sondern es ist die Heerde ihrer Nachfolger, welche die Sache vollends aufs Reine zu bringen glaubten, wenn sie auch diese, und vornämlich diese Bilder zu denen zählten, auf welche allein der kuruliſche Stuhl berechtigte.

Ich will mich in die nähern Beweiſe hiervon jetzt nicht einlaſſen. Denn was thut alles das gegen Herrn Klotz? Ihm war es vergönnt, der gewöhnlichen Leyer zu folgen. Nur hätte er ihr auch recht folgen, und unerwieſene Dinge mit eigenen Fehlern nicht noch mehr verſtellen ſollen.

„Die Verwaltung der höhern obrigkeitlichen „Aemter," ſagt er, „gab den römiſchen Edelleuten „das Recht, die Bilder ihrer Vorfahren in ihren „Vorſälen aufzuſtellen."

Die Bilder ihrer Vorfahren? Aller ihrer Vorfahren? Und nur ihrer Vorfahren? Nicht auch ihre eigene? — Man kann ſich nicht ſchielender ausdrücken. Wenn ſich Herr Klotz aus den einzelnen Stellen der Alten keinen richtigen Begriff bilden konnte; ſo hätte ihm der erſte der beſte neuere Alterthumskundige die Sache deutlicher machen können. **)

Der

*) De Jure Manium, L. I. c. 22.

**) Chladerius, de Gentilitate veterum Romanorum, c. 5. §. 2. Inter praecipua

Der, welcher in einer Familie zuerst ein kuruliſches Ehrenamt bekleidete, erhielt das Recht, ſein Bild auf die Nachwelt zu bringen, nicht ſeiner Väter Bild, als welche dergleichen Würden nicht bekleidet hatten. Folgte ihm der Sohn in einer ſolchen Würde, ſo fügte der Sohn ſein Bild dem Bilde des Vaters bey; der Enkel, unter gleicher Bedingung, ſeines dem ihrigen; und ſo weiter von Glied auf Glied. Das iſt die gemeine Meynung; aber liegt die in den Worten des Herrn Klotz?

Und den römiſchen Edelleuten gaben jene Aemter dieſes Recht? Wen verſteht Herr Klotz unter dem Worte, Edelleute? Entweder patricios, oder nobiles. Aber er verſtehe dieſe oder jene; er hat in beyden Fällen entweder eine Ungereimtheit,

---

cipua personarum sella curuli perspicuarum, jura illud potissimum referebatur, ut suam cuique in celebriore domus parte, atrium intellige, collocare liceret imaginem. Ceteri enim, qui sella curuli non erant insignes, ab hoc jure arcebantur. Quod si ergo, magistratu curuli mortuo, ad filium transiret patris imago, ille si ipse magistratu fungeretur, addebat suam, utramque in atrio suae domus sollicite adservans, donec, hoc iterum defuncto, ad nepotem, ejusque prosapiam earumdem cura atque custodia, addita cujuslibet, qui sellam curulem esset adeptus, effigie, transiret.

oder eine Falschheit gesagt. Eine Ungereimtheit, wenn er nobiles darunter versteht: denn die nobiles erhielten nicht dieses Recht, sondern wer dieses Recht erhielt, ward erst, eben durch dieses Recht, nobilis. Eine Falschheit, wenn er patricios damit meynt: denn nicht die patricii allein verwalteten kuruliſche Ehrenämter; sondern es kam bald die Zeit, als ſie dieſe mit den plebejis theilen mußten. Auch plebeji erhielten alſo das Recht der Bilder, und wurden durch dies Recht nobiles. *)

Doch, was halte ich mich hierbey auf? So unbeſtimmt ſich Herr Klotz auch ausdrückt, ſo leicht iſt es doch zu errathen, von was für Bildern er reden will. Er weiß zwar nicht recht, wen dieſe Bilder eigentlich vorgeſtellt haben: denn er nennt ſie Bilder, welche die, die in kuruliſchen Ehrenämtern ſtanden, ihren Vorfahren aufrichten durften; und es waren die Bilder dieſer obrigkeitlichen Perſonen ſelbſt. Er weiß zwar nicht recht, wem es erlaubt war, dieſe Bilder aufzuſtellen, denn er ſagt: den römiſchen Edelleuten, welche dergleichen Aemter

*) Lipsius, Elector. L. I. c. 29. Regum temporibus, et post regifugium aliquot annis, penes solos patricios magistratus erant: ideo et nobilitas. Postea per contentiones tribunitias communicati cum plebe honores, simulque nobilitas et imagines. Immo non raro ex eo plebejus quispiam nobilis ante patricium: ut Claudii Marcelli, ut Decii, Flaminii, Luctatii, et quae aliae e plebe familiae plenae honorum.

bekleidet; und er hätte sagen sollen: allen und jeden Römern, die zu solchen Aemtern gelangten. Aber das ist es auch nicht, was er uns von diesen Bildern lehren will. Was er von diesen Bildern weiß, und was bis auf Ihn kein Mensch in der Welt gewußt noch vermuthet hat, betrifft das Materielle derselben; ist etwas, das in die Geschichte der Kunst näher einschlägt; und die Kunst ist es eigentlich, die, so einem Antiquar am Herzen liegt! — O, das muß jeden Mann von Geschmack freuen! Da stehen wir mit offnem Munde, voller Erwartung!

„Es wurden diese Bilder," fährt Hr. Klotz fort, „imagines, und von den Dichtern oft ce„rae genannt. Man hat sie bisher allgemein für „aus Wachs bossirte Bilder angesehen; und ich „habe keinen Schriftsteller gefunden, welcher sich „eine andre Vorstellung davon gemacht hätte. „Gleichwohl glaube ich, daß man, nach einer ge„nauern Ueberlegung der Umstände, sie für nichts „anders, als für Werke der enkaustischen Malerey „halten könne. Hier sind die Gründe meiner Muth„maßung."

Ein Wort, ehe wir uns durch diese Gründe überzeugen lassen. Es ist falsch, daß man diese Bilder bisher allgemein für aus Wachs bossirte Bilder angesehen habe; für wächserne Bilder wohl, aber nicht für aus Wachs bossirte. Herr Klotz hat keinen Schriftsteller gefunden, der sich eine andre Vorstellung davon gemacht hätte; aber ich wohl. Beydes wird sich weisen. Nun zu den Gründen!

„Erstlich, wie kann man glauben, daß die „Römer gerade unter allen Materien, woraus sich „Bilder verfertigen lassen, diejenige erwählt haben „sollten, welche der Vergänglichkeit am meisten „unterworfen ist? Es war ihnen daran gelegen, „daß die Bilder ihrer Vorfahren erhalten würden, „und viele Jahre hinter einander ihre Vorsäle zier„ten. Würden sie nicht lieber Marmor oder Erz „genommen haben, als das zerbrechliche und wei„che Wachs, wenn sie nicht eine andre Art Bilder „gekannt hätten, die, bey der Dauerhaftigkeit und „Feste des Marmors und Erzes, gleichwohl die „wegen gewisser Umstände nöthige Leichtigkeit der „bossirten Bilder besaßen."

Man verschießt die stumpfesten Pfeile zuerst. — Wachs besteht allerdings aus trennbaren Theilen, und ist daher in seinen Formen vergänglicher, als Marmor und Erz. Bildet sich aber Herr Klotz dessenungeachtet die Vergänglichkeit des Wachses nicht weit größer ein, als sie wirklich ist? Und wie? wenn es den Römern bey ihren Ahnenbilder, außer der so lang als möglichen Dauer, noch um eine andre Eigenschaft zu thun gewesen wäre, außer der diese Dauer von keinem Werthe ist, und die sich vorzüglich an dem Wachse, weit weniger an dem Erze, und an dem Marmor ganz und gar nicht findet? Diese Eigenschaft wird Herr Klotz glauben, sey die Leichtigkeit. Nichts weniger. Doch, ich muß ihn seinen zweyten Grund erst vortragen lassen, ehe ich mich umständlicher über das alles erklären kann.

„Zweytens: die alten Schriftsteller melden

„uns, daß diese Bilder nicht allein sehr lange „sich erhalten haben. (Cic. in Pison. c. 1. Ovid. „Amor I. 8. Juvenal. Sat. VIII. 18. Seneca, „ep. 14. Non facit nobilem atrium plenum „fumosis imaginibus;) sondern auch bey Be„gräbnissen der Verwandten, öffentlich sind vorgetra„gen worden. (Meursius de Funere, c. 19.) „Wie kann man dieses von bossirten Bildern be„haupten, die der Regen, der Wind und die Son„nenhitze gar bald würde haben zernichten müssen? „Hingegen die enkaustische Malerey widerstand allen „Widerwärtigkeiten der Zeit, der Luft und des „Ungewitters, und konnte weder von der Sonne, „noch von dem Meersalze, beschädigt werden. (Plin. „XXXV. 4. quae pictura in navibus nec sole, „nec sale ventisque corrumpitur.) Man be„richtet uns auch von den neuern Werken dieser „Malerey, daß die Farben sehr sicher und dauer„haft sind; daß sie sich sogar waschen lassen, und „noch folgende Eigenschaft haben. Nämlich, man hat „diese Gemälde an Oertern, wo üble Ausdünstun„gen sind, oder auch vom Rauch der Kamine an„laufen lassen. Wenn man sie aber wieder in den „Thau gesetzt, so sind sie so rein und glänzend wor„den, als ob sie aus der Hand des Malers kämen. „Dergleichen Bilder waren also jene mit Rauch be„deckte (fumosae imagines) und bey den Begräb„nissen gebrauchte Bilder. Ich sollte glauben, der „einzige Umstand vom öffentlichen Herumtragen der„selben, hätte auch jede Vermuthung, daß es bossir„te Bilder gewesen wären, verhindern sollen."

Dieser zweyte Grund sagt nicht viel mehr,

als der erste. Sie gründen sich beyde auf der Dauer und Leichtigkeit, welche die Ahnenbilder gehabt, und haben müssen; zwey Eigenschaften, die sich nicht an in Wachs bossirten Bildern, wohl aber an enkaustischen Gemälden finden können. So meynt Herr Klotz. Aber, wie ich schon gesagt habe, die Dauer war weder das Einzige noch das Erste, was die Römer an ihren Ahnenbildern verlangten. Sie verlangten etwas, was die enkaustischen Gemälde eben so wenig gewähren konnten, als die Bilder in Marmor und Erz. An dieses hat Herr Klotz gar nicht gedacht, und scheint auch nicht den geringsten Begriff zu haben, wie und wodurch es zu erlangen war. Man soll es bald hören. Beyläufig nur noch ein Wort von den Beweisstellen des Herrn Klotz. „Die alten „Schriftsteller," sagt er, „melden uns, daß diese Bil„der sich sehr lange erhalten haben." Welche Schriftsteller? Wo? — Zwey davon, Cicero und Seneka, nennen diese Bilder fumosas imagines; und die andern zwey, Ovid und Juvenal, veteres ceras. Als ob nicht auch in Wachs bossirte Bilder so lange dauern könnten, bis sie räuchricht würden! Das heißt, sich auch die Weichheit und Vergänglichkeit des Wachses gar zu groß vorstellen, wenn man glaubt, daß keine bossirte Figuren desselben so lange dauern konnten, daß sie das Beywort veteres verdienten. Woher weiß Herr Klotz, ob die Alten nicht die Kunst verstanden haben, dem Wachse durch gewisse Zusätze eine größere Festigkeit zu geben? Und sie haben sie allerdings verstanden. Bedienten sie sich nicht des Wachses, die Gefäße, in welchen sie Flüßigkeiten aufhoben, besonders ihre Oelgefäße, damit zu verwah-

wen? *) Bedienten sie sich nicht des Wachses, ihre Gemälde damit zu überziehen, um sie vor dem Nachtheile, den sie durch Luft und Wetter leiden könnten, zu schützen? **) Hätten sie also nicht ihre in Wachs bossirte Bilder auch so zurichten können, daß die Wirkung der Feuchtigkeit und der Hitze auf sie eben nicht besonders gewesen wäre? Sie wurden ja noch dazu in besondern Schränken verwahrt, die nur bey Feyerlichkeiten eröffnet wurden; und unter freyem Himmel kamen sie ja nur bey großen Leichenbestattungen. Freylich drang der Rauch, welcher in den atriis war, wo die Alten ihren Herd hatten, durch diese Schränke, und legte sich so stark und fest an, daß er nicht wohl davon abzubringen war; weil die Dichter sie sonst schwerlich fumosas imagines würden genannt haben. Er blieb darauf, und entstellte die Bilder. Und dennoch, was schließt Herr Klotz aus diesem Rauche? Nach einer ganz sonderbaren Logik, dünkt mich, gerade das Gegentheil von dem, was er daraus hätte schließen sollen. Weil er gelesen, daß die Werke der neuern Enkaustik, wenn sie vom Rauch angelaufen, sehr leicht wieder zu reinigen sind; daß sie also mit leichter Mühe immer glänzend können erhalten werden: so müssen ihm die Ahnenbilder der Alten, die sehr oft das Beywort der berauchten führen, auch dergleichen Werke gewesen seyn. Ich, gewiß, hätte nimmermehr so scharfsinnig geschlossen. Vielmehr, eben weil diese Bilder gewöhnlicher Weise berauchte Bilder heißen, so hätte ich geschlossen, daß sie von

*) Columella, L. XII. c. 50.

**) Plin. II. N. XXXIII. 7.

dem Rauche schwerlich, oder gar nicht, zu reinigen gewesen, daß sie also keine Werke der Enkaustik gewesen, von denen uns noch jetzt die Erfahrung überzeugen kann, daß ihnen der Rauch nicht schadet. Oder vielmehr, ich hätte Rauch Rauch seyn lassen, und gar nichts daraus geschlossen. — Herr Klotz sah aus diesem Rauche eine schöne Flamme hervorbrechen: er ruft, seht doch! seht doch! Aber ehe wir noch hinsehen können, hat der Rauch die schöne Flamme schon wieder erstickt. Geduld! der hellste Glanz steht uns ohne Zweifel noch bevor. Denn Herr Klotz fährt fort:

„Drittens: ich habe alle Stellen der Alten, „welche von diesen Bildern handeln, nachgeschlagen „und geprüft. Keine einzige giebt auch nur eine „dunkle Nachricht von bossirten Bildern." —

Erlauben Sie, mein Herr Geheimerath, Ihnen in die Rede zu fallen. Ich will es fürs erste auf Ihr Wort glauben, daß sie alle Stellen nachgeschlagen und alle geprüft haben. Aber warum wollten Sie durchaus bossirte Bilder darin finden? Kennt denn ein Mann, wie Sie, keine andre Art von Wachsarbeit, als das Bossiren? — Aber nur weiter!

„Denn das Wort cerae brauchen die alten „Skribenten auch von den Werken der Wachsma„lerey. (Z. B. Statius, Silvar. l. III. te si„milem doctae referet mihi linea cerae. Und: „Tot scripto viventes limine ceras Fixisti. „Vid. Jul. Caes. Bulengerus de Pictu„ra, Plastice etc. l. I. c. 6.)"

Mit Erlaubniß, mein Herr Geheimerath! — Diese beyden Stellen des Statius haben Sie wohl schwerlich selbst nachgeschlagen, sondern blos aus dem Bulenger abgeschrieben. Denn warum würden Sie sie nicht sonst ein wenig genauer angeführt haben, als sie Bulenger anführt? Sie stehen beyde im dritten Buche der Wälder des Statius; aber dieses Buch enthält mehr als Ein Gedicht. Sie würden uns eine kleine Mühe erspart haben, wenn Sie uns sie näher, als es Bulenger gethan, nachgewiesen hätten. Die erste derselben steht in dem dritten Gedichte, v. 201.; und die zweyte in dem ersten, v. 95. Vielleicht wäre gegen beyde noch etwas zu erinnern. Aber es sey. Cerae mögen da immerhin Werke der enkaustischen Malerey bedeuten. Müssen sie es darum überall bedeuten? Können sie nicht anderwärts auch plastische Werke bedeuten? — Fahren Sie nur fort!

„Keine hingegen bedient sich eines Worts, „wodurch in der lateinischen Sprache Figuren, „Brustbilder, oder kleine Statuen, angedeutet wer„den.“

Keine? — Sie brauchen das Wort imago! Aber Herr Klotz wird doch nicht läugnen wollen, daß imago auch sowohl von ganz runden als halb runden Kunstwerken gebraucht wird? Und zwar brauchen sie imago, weil dieses Wort mehr die Aehnlichkeit, als die Materie, woraus diese Aehnlichkeit gemacht ist, andeutet.

Doch brauchen sie auch andere, z. B. for-

maa. Cicero nennt die Ahnenbilder clarissimorum virorum formaa. Sollte dieses formaa hier nicht etwas mehr anzeigen, als bloße Gemälde? Ich erinnere mich keiner Stelle, wo es von Gemälden gebraucht würde; und wenn es oft so viel als Risse, Muster, architektonische Zeichnungen bedeutet; so ist es nur deswegen, weil dergleichen Zeichnungen die Sache von allen Seiten vorstellen, und nicht blos von Einer, wie Gemälde.

Aber keine dieser Stellen bedient sich auch eines Worts, wodurch ein Gemälde, oder eine Nachbildung durch Linien und Farben auf einer Fläche, ausgedrückt würde, wie tabula oder pictura.

Haben denn der Herr Geheimerath auch die Griechen nachgesehen, welche von der römischen Geschichte geschrieben, und gelegentlich dieser Ahnenbilder gedenken? Haben der Herr Geheimerath auch geprüft, was diese für ein Wort brauchen? — Ich erwarte keine Antwort — verfolgen Sie Ihre Rede!

„Die Schriftsteller lassen sich in gar keine „Erklärung ein, weil sie die Sache als bekannt „voraussetzen konnten. Der einzige Plinius" ——

Und noch Einer, den der Herr Geheimerath gewiß kennen, aber mit Fleiß vergessen. Doch, ich unterbreche Sie zu oft. —

„Der einzige Plinius, dem wir so viele „Nachrichten von Dingen schuldig sind, die uns „sonst ganz unbekannt seyn würden, redet weit-

„künftiger von ihnen; und seine Nachricht ist so „beschaffen, daß ich mich nicht genug über die „Sorglosigkeit der Ausleger verwundern kann, die „diese Stelle nicht ganz übersehen haben. Seine „Worte sind: (Hist. Nat. XXXV. 2.) Apud „majores in atriis erant imagines, quae spec„tarentur, non signa exterorum artificum, „nec aera, aut marmora. Expressi cera vul„tus singulis disponebantur armariis, ut es„sent imagines, quae comitarentur gentilitia „funera; semperque defuncto aliquo totus „aderat familiae ejus, qui unquam fuerat, „populus. Stemmata vero lincis discurre„bant ad imagines pictas. Wir wollen diese „Stelle genauer betrachten. Erstlich, expressi „cera vultus: man hat sich also kein Bild des „ganzen Körpers vorzustellen, sondern ein bloses „Porträt. Ein Umstand, der für denjenigen vor„theilhafter ist, der Gemälde darunter versteht, als „wer sich die Bilder als Figuren vorstellt."

Ich wüßte nicht, wie oder warum? Wenn man sich unter den Worten: expressi cera vultus, kein Bild des ganzen Körpers vorstellen kann, müssen sie darum ein bloses Porträt bedeuten? Kein einziger Ausleger, so viel ich weiß, hat sich dabey auch einen ganzen Körper gedacht, sondern alle haben sich ein Brustbild vorgestellt. Meynt aber Herr Klotz, daß vultus auch nicht einmal ein körperliches, von allen Seiten bearbeitetes Brustbild bedeuten könne? Ich glaube es auch. Aber auch dann noch folgt es nicht, daß die Nachahmung dieses Antlitzes nichts anders, als ein Gemälde, könne

gewesen seyn. Konnte es nicht gleichsam ein Mittel zwischen beyden geben? — Aber, wir wollen ihn aushören.

„Ferner bemerke man, daß diese Bilder oft „mit Aufschriften versehen waren. Die Römer „schrieben nicht blos die Namen, sondern auch die „Titel, die Ehrenstellen, dazu. (Val. Max. „V. 8. Effigies majorum cum titulis suis idcirco in prima aedium parte poni solere, „ut eorum virtutes posteri non solum legerent, sed etiam imitarentur. Add. Seneca, „de Benef. L. III., c. 28. Liv. X., 7.) und „gaben auch wohl noch andere *Nachrichten*. (v. „Val. Max. II., 9. Tibull. *L. IV., el. 1.* „v. 30.) Wie kann dieses bey wächsernen Figuren „geschehen seyn? Hingegen konnte alles dieses den „gemalten Bildern beygesetzt werden."

Freylich; aber doch sollte ich meynen, eben sowohl auch den wächsernen Bildern. Denn warum hätten sie nicht ein kleines Postament haben können, auf welchem jene Nachrichten geschrieben waren? Ist es bey großen Statuen denn anders? Wenn des Herrn Geheimenraths Art zu schließen gelten sollte, so würde man eine jede Statue, die irgend eine weitläuftige Unterschrift gehabt, in ein Gemälde verwandeln müssen. Ich kann mir nichts armseligers denken; es wäre denn, was nun folgt.

„Endlich, imagines pictas. Sagt denn „Plinius hier nicht mit den deutlichsten Worten, „daß diese Bilder gemalt, nicht bossirt gewesen „sind. Hiemit kommt eine Stelle des Juvenal „sehr genau überein: (Sat. VIII., 1.)

Stemmata quid faciunt? quid prodest, Pontice, longo
Sanguine censeri, pictosque ostendere vultus
Majorum — — —

„Die Alterthumsforscher haben also des Plinius „Stelle entweder nicht recht angesehen, oder, weil „sie sich einmal die Idee von wächsernen Bildern „eingeprägt hatten, und die enkaustische Malerey „lange Zeit ein Geheimniß gewesen, sie nicht recht „verstehen können. Gleichwohl ist die Beschreibung „selbst sehr deutlich."

Kaum weiß ich, in welchem Tone ich mich hierüber ausdrücken soll. Unmöglich kann der Herr Geheimerath Klotz so unwissend seyn, als er hier erscheint, oder sich hier stellt? Freylich, wenn das Beywort pictas nichts anders hieße, noch heißen könnte, als was Herr Klotz darunter versteht; so müßte man über die Sorglosigkeit der Ausleger erstaunen, die es so übersehen können. Aber so erstaune ich über Herrn Klotz. — Heißt denn pingere blos malen? Heißt es denn nicht auch bemalen, illuminiren, mit Farben anstreichen? Hat denn Herr Klotz nie gehört, daß die Alten nicht allein an ungebildeten Stein und Marmor, daß sie auch an gebildete malten? daß sie ihre Statuen und Gipsbilder colorirten? Imagines, cerae pictae, brauchen also gar nicht Wachsgemälde zu seyn; sondern es können gar wohl plastische Gemälde aus Wachs, mit natürlichen Farben übermalt, gewesen seyn. Ist es möglich, daß Herr Klotz dieses nicht gewußt hat? Lieber möchte ich

hier an seiner bona fide zweifeln, als an seiner Gelehrsamkeit. Er hat es gewußt; aber er thut, als ob so etwas gar nicht in der Welt existirt habe, blos um seine unreifen Gedanken durchzusetzen. Er macht es ungefähr, wie er es im Folgenden mit einer Stelle des Polybius macht.

„Ich darf," schließt er, „unterdessen es nicht „verschweigen, daß eine weitläuftige Stelle des Po„lybius von diesen Bildern (L. VI. c. 17. p. „74.) meiner Meynung entgegen zu stehen scheint. „Sie ist zu lang, als daß ich sie abschreiben könnte. „Ich glaube aber doch, daß sie eine Meynung, die „durch Zeugnisse sowohl, als durch die Erfahrung „bestätigt wird, nicht widerlegen könne. Vielleicht „redet Polybius von einer ganz andern Gattung „von Bildern, welche weder mit denen, von wel„chen ich geredet habe, zu verwechseln sind, noch so „allgemein gebräuchlich gewesen sind, als jene."

Nachdem ich gezeigt habe, wie kläglich es mit den Zeugnissen und der Erfahrung aussieht, welche die Meynung des Herrn Klotz bestätigen sollen, so soll mich die Länge der Stelle des Polybius nicht abhalten, sie ganz anzuführen.

Polybius hatte in seinem sechsten Buche von den verschiedenen Regierungsformen, ihren Vorzügen, ihren natürlichen Verwickelungen der einen in der andern, gehandelt, und gezeigt, wie vortrefflich in der römischen Regierungsform alles zur Erreichung einer weit ausgebreiteten, allgemeinen Herrschaft abzwecke, indem nicht allein die Natur die Römer mit vorzüglicher Stärke des Leibes und Kühn-

heit des Gemüths begabt, sondern auch ihre Erziehung einzig dahin abziele, die Jugend in beyden zu bilden und zu befestigen. „Nur Eins,“*) sagt er,

*) Ἓν δὲ ῥηθὲν ἱκανον ἐςαι σημειον της τε πολετευμιατος σπεδης, ἡν ποιει περι το τοιυτες ἀποτελειν ἀνδρας, ὡςε παν ὑπομενειν χαριν τε τυχειν ἐν τῃ πατριδι της ἐπ᾽ ἀρετῃ φημης. Ὁταν γαρ μεταλλαξῃ τις παῤ ἀυτοις των ἐπιφανων ἀνδρων, συντελεσμενης της ἐκφορας, κομιζεται μετα τε λοιπε κοσμε προς τες καλεμενες Ἐμβολες εις την ἀγοραν, ποτε μεν ἐςως ἐναργης, σπανιως δε κατακεκλιμενος. Περι δε παντος τε δημε ἑαντος, ἀναβας ἐπι τες Ἐμβολες, ἀν μεν ὑιος ἐν ἡλικιᾳ καταλειπηται, και τυχῃ παρων, ἐτος· ἐι δε μῃ, των ἀλλων ἐι τις ἀπο γενες ὑπαρχει, λεγει περι τε τετελευτηκοτος τας ἀρετας, και τας ἐπιτετευγμενας ἐν τω ζῃν πραξεις. Ἀι ὡν συμβαινει τες πολλες ἀναμιμνησκομενες, και λαμβανοντας ὑπο την ὀψιν τα γεγονοτα, μῃ μονον τες κεκοινωνηκοτας των ἐργων, ἀλλα και τες ἐκτος ἐπιτοσυτον γινεσθαι συμπαθεις, ὡςε μῃ των κινδυνευοντων ἰδιον, ἀλλα κοινον τε δημε φαινεσθαι το συμπτωμα. Μετα δε ταυτα θαψαντες και ποιησαντες τα νομιζομενα. Ἱδρυσαι την ἐικονα τε μεταλλαξαντος εις τον ἐπιφανεςατον τοπον της ὀικιας, ξυλινα κατδια περιτιθεντες· ἡ δε ἐικων ἐχι προσωπον εις ὁμοιοτητα διαφεροντος ἐξειρ-

„will ich anführen, um aus diesem Beyspiele ab„zunehmen, wie sehr die Römer darauf bedacht sind,

---

γασμενον, και κατα την πλασιν και κατα την ὑπογραφην. Ταυτας δη τας εικονας ἐν τε ταις δημοτελεσι θυσιαις ἀνοιγοντες κοσμουσι φιλοτιμως· ἐπαν δε των οἰκειων μεταλλαξη τις ἐπιφανης, ἀγουσιν ἐις την ἐκφοραν, περιτιθεντες ὡς ὁμοιοτατους ειναι δοκουσι κατα τε το μεγεθος, και την ἀλλην περικοπην. οὑτοι δε προσαναλαμβανουσιν ἐσθητας, ἐαν μεν ὑπατος ἡ στρατηγος ἡ γεγονως, περιπορφυρους· ἐαν δε τιμητης, πορφυρας· ἐαν δε και τεθριαμβευκως, ἡ τι τοιουτον κατειργασμενος, διαχρυσους. Αὐτοι μεν ὠν ἐφ' ἁρματων, οὑτοι πορευονται, ῥαβδοι δε και πελεκεις και τ' ἀλλα τα ταις ἀρχαις ειωθοτα συμπαρακεισθαι προηγειται, κατα την ἀξιαν ἑκασῳ της γεγενημενης κατα τον βιον ἐν τῃ πολιτειᾳ προαγωγης. Ὁταν δ' ἐπι τους ἐμβολους ἐλθωσι, καθεζονται παντες ἐξης ἐπι διφρων ἐλεφαντινων, οὐ καλλιον ὀν ἐνυπαρες ἰδειν θεαμα νεῳ φιλοδοξῳ και φιλαγαθῳ. Το γαρ τας των ἐπ' ἀρετῃ δεδοξασμενων ἀνδρων εικονας ἰδειν ὁμα πασας οἱονει ζωσας και πεπνυμενας, τι ἂν ἐκ ἀν παρασησαι, τι δ' ἀν καλλιον θεαμα τουτου φανειη; — POLYB. Hist. L. VI. c. 52. 53. (Vol. II. p. 566. ss. ed. Schweighaus.)

„sind, daß man im männlichen Alter dazu ge„wöhnt sey, alles geduldig zu ertragen, um nur in „seinem Vaterlande einen ruhmvollen Namen zu „erlangen. Denn so oft unter ihnen irgend ein „berühmter Mann diese Welt verlassen hat, wird „er bey seiner Leichenbestattung, ausser andern Eh„renbezeigungen, auf den Rednerplatz, wie sie es „nennen, herausgetragen, zuweilen stehend, damit „ihn Jedermann sehen könne, seltner liegend. Hier „steht das ganze Volk versammelt umher, und sein „Sohn, wenn er einen schon herangewachsenen „Sohn nachgelassen hat, und dieser zugegen ist, „oder einer von seinen Blutsverwandten, besteigt „die Rednerbühne, und hält eine Lobrede auf den „Verstorbenen, worin er die von ihm in seinem „Leben verrichteten edlen Handlungen erwähnt. Und „so geschieht es, daß das ganze Volk sich an das „Geschehene lebhaft erinnert, sich es wieder vor „Augen stellt, und so innig davon gerührt wird, „daß die Trauer mehr öffentlich, als blos dem Ge„schlechte des Verstorbenen eigen zu seyn scheint. „Hierauf bestatten sie die Leiche des Verstorbenen; „und hernach stellen sie sein Bildniß an dem schein„barsten Orte des Hauses auf, und schließen es in „hölzerne Schreine ein. Dies Bildniß aber ist das „Antlitz des Verstorbenen mit ganz vorzüglicher „Aehnlichkeit gearbeitet, sowohl der Form, als der „Unterschrift nach. Dergleichen Bilder aber tragen „sie auch bey öffentlichen Opferfeyerlichkeiten umher, „und schmücken sie auf's Schönste. Wenn aber ir„gend ein angesehenes Mitglied des Hauses stirbt, „so tragen sie das Bild mit zum Leichenbegängniß, „und bekleiden es so, wie es seiner Größe und

„ſeinem Range gemäß iſt. War es ein Feldherr „oder ein Konſul, ſo legen ſie ihm eine Prätexta „an; war es ein Cenſor, ſo geben ſie ihm ein „Purpurgewand; hatte er einen Triumph gehalten, „oder ſonſt etwas Ruhmvolles gethan, ſo giebt „man ihm ein goldgewirktes Kleid. Und ſo fährt „man es auf einem Wagen, und läßt die Faſces, „Beile und andere dergleichen Ehrenzeichen voran„tragen, nach Verhältniß der Würde, die er bey „ſeinen Lebzeiten bekleidete. Iſt man nun auf den „Rednerplatz gekommen, ſo ſetzt man ſie alle nach „der Reihe auf elfenbeinerne Seſſel; und ſchöner „kann für einen ehrliebenden und edelmüthigen „Jüngling kein Anblick ſeyn. Denn die Bilder „ſolcher Männer zu ſehen, die durch Tugend be„rühmt worden ſind; und ſie wie lebend und be„ſeelt vor ſich zu ſehen, iſt ohne Zweifel das edelſte „Schauſpiel.“ —

Ja wohl iſt dieſe Stelle dem Herrn Klotz ſo ſchnurgerade entgegen, daß er ſie nur hätte anführen dürfen, um ſich mit ſeiner Muthmaßung lächerlich zu machen. Wie klug alſo, daß er ſie nicht anführte, und es darauf ankommen ließ, wie viele von ſeinen Bewunderern ſich die Mühe nehmen würden, ſie nachzuſehen.

Indeß hat er ſich mit einem Vielleicht dagegen bewaffnet: „Vielleicht redet Polybius von „einer ganz andern Gattung von Bildern.“ Aber dieſes Vielleicht iſt ſo gut wie Nichts; und es iſt unwiderſprechlich zu erweiſen, daß Polybius von eben den Bildern redet, von welchen die angeführte Stelle des Plinius, und andere Stellen lateini-

nischer Skribenten handeln, von denen Herr Klotz nicht läugnet, noch läugnen wird, daß sie von eben den Bildern reden, von welchen Er redet. Die Uebereinstimmung ist klar.

1. Polybius sagt, daß diese Bilder εἰς ἐπιφανεστατον τοπον της οἰκιας, an den scheinbarsten Ort des Hauses, gestellt wurden. Plinius sagt: in atriis erant imagines, quae spectarentur.

2. Polybius sagt, daß diese Bilder an diesem scheinbaren Orte in einem hölzernen Häuschen eingeschlossen wurden: ξυλινα ναΐδια. Dieses Häuschen hieß bey den Römern armarium; und Plinius sagt: expressi cera vultus singulis disponebantur armariis.

3. Polybius beschreibt ein solches Bild durch προσωπον. Also keine ganze Figur, auch nicht ein ganzer Kopf, sondern nur blos ein Antlitz. Plinius sagt: vultus.

4. Polybius sagt, daß die Schränke, worin diese Bilder gestanden, bey öffentlichen Feyerlichkeiten eröffnet, und diese sorgfältig geschmückt wurden: ἐν τε ταις δημοτελεσι θυσιαις ἀνοιγοντες κοσμεσι φιλοτιμως. Und Plinius: ut essent imagines, quae comitarentur gentilitia funera; semperque defuncto aliquo, totus aderat familiae ejus, qui unquam fuerat, populus.

5. Polybius sagt, daß diese Bilder bey Leichenbestattungen vorgetragen wurden; ἀγεσιν εἰς

την ἐκφαραν. Und eben das sagt auch **Plinius** in der zuletzt angeführten Stelle.

Wenn es nun aber hieraus gewiß ist, daß **Polybius** von eben den Ahnenbildern redet; so ist es eben so gewiß, daß die Stelle bey ihm die Muthmaßung des Herrn **Klotz** gänzlich vernichtet, und daß diese Bilder unmöglich bloße flache Gemälde können gewesen seyn.

Denn fürs erste sagt **Polybius**, daß man diesen Bildern bey öffentlichen Vortragungen den übrigen Körper beygefügt, und *diesem die Kleider* des Verstorbenen angelegt habe, *um sie auch in Ansehung* der Größe desto ähnlicher, und in Betracht des Uebrigen desto kenntlicher zu machen.

Zweytens sagt es **Polybius** ausdrücklich, *κατα την πλασιν και κατα την ὑπογραφην.* Es waren also plastische Bilder, und gemalte plastische Bilder.

Nur ein Paar andere Gründe will ich hier noch Herrn **Klotz** entgegen setzen, aus welchen es erhellet, daß diese Ahnenbilder mehr als bloße Gemälde gewesen sind:

1. Aus dem Worte cerae. Die Metapher wäre sehr stark, wenn sie nur Wachsgemälde gewesen wären. Natürlich folgt daraus, daß sie ganz und gar aus Wachs bestanden; so wie man sagt: cera und marmora. Auch wird cera und tabula einander entgegen gesetzt:

— — si taceas, et si tam muta recumbas,
Quam silet in cera vultus et in tabula.
Martial. XI, 103.

2. Aus der bestmöglichen Aehnlichkeit, die man dabey zur Absicht hatte. Erz und Marmor konnten diese nicht gewähren; und aus der Hand frey gemalte Porträte eben so wenig. Herr Klotz wird sagen: und bossirte Wachsbilder eben so wenig! Er hat Recht; aber warum kennt er von wächsernen Kunstwerken keine, als die bossirten?

3. Aus dem Vortragen selbst. Was für ein kindischer, armseliger Aufzug müßte es gewesen seyn, wenn es lauter Gemälde waren, die man nur von vorne sehen konnte?

Wenn sie aber nun keine Gemälde waren; diese Ahnenbilder; mußten sie darum nothwendig bossirte Bilder seyn? — Und nun komme ich auf die eigentliche Unwissenheit des Herrn Klotz.

Zusätze und Erörterungen des Herausgebers.

I.

Gerade hier, wo von der Widerlegung der irrigen zur Festsetzung der richtigen, oder doch wahrscheinlichern Meynung, von der eigentlichen Beschaffenheit der Ahnenbilder bey den alten Römern der Uebergang geschehen, wo Lessing's bisher nur ziemlich dunkel angedeutete Vorstellung davon entwickelt werden sollte, gerade hier bricht diese Abhandlung ab. Dieser erste, und wahrscheinlich *größere Theil derselben* enthält jedoch, außer vielem in andrer Betracht Lehrreichen, schon Winke genug, um mit Gewißheit den Aufschluß zu errathen. Ehe ich indeß *diesen gebe*, und eins und das andere im vorstehenden Aufsatze näher erörtere, will ich dem Leser das nicht vorenthalten, was mir von der Veranlassung und Entstehung dieser ganzen Abhandlung bekannt ist.

Vielleicht erinnert man sich des Artikels Ahnenbilder in Lessings Kollektaneen, und meines Zusatzes zu diesem Artikel. Dort schon ist seines Vorsatzes, über diese Materie eine besondere Abhandlung zu schreiben, erwähnt worden. Seitdem erst erfuhr ich die Existenz des obigen Bruchstücks unter seinen nachgelassenen Papieren, und folgende nähere Umstände der Veranlassung aus drey noch ungedruckten Briefen an seinen Freund und Verleger der Briefe antiquarischen Inhalts, Herrn Nicolai in Berlin.

In einem dieser Briefe (Hamburg, den 9ten Jun. 1768.) ist die Rede von der Einrückung der ersten antiquarischen Briefe in die neue Hamburger Zeitung und der Richtung derselben wider Klotz; und L. fährt fort: „Doch, das wird nur Kleinigkeit seyn; ich bin im Anschlage ihm noch eine ganz „andere Salve zu geben. Haben Sie seine Vorrede „zu den Abhandlungen des Caylus gelesen? Haben Sie gelesen, was er da für eine Entdeckung „von den imaginibus majorum bey den alten Römern will gemacht haben? Es ist unbeschreiblich, „welche Unwissenheit er bey dieser Entdeckung verräth. Ich habe mich hingesetzt, und seine Ungereimtheiten ein wenig zergliedert. Von ungefähr „betrifft es eine Sache, die ich mir schon vorlängst „auf's Reine gebracht hatte; und ich führe den „Streit auf einem mir ziemlich bekannten Boden. „Desto lustiger muß er werden. Aber denken Sie „ja nicht, daß das etwa eine Recension für ihre Bibliothek werden soll. Es muß eine eigene Schrift „werden: Ueber die Ahnenbilder der alten Römer. Sie kann vielleicht zehn oder zwölf „Bogen stark werden. —— Gedruckt muß sie werden, und zwar unverzüglich. Der Mann nimmt „das Maul gar zu voll, und möchte lieber ein Orakel in solchen Dingen vorstellen. Gleichwohl bin „ich gewiß, daß es nie einen unwissendern Teufel „gegeben, der sich des kritischen Dreyfußes bemächtigen wollen, u. s. f."

Und in einem zweyten Briefe von 5ten Jul. des nämlichen Jahres: „Auch die Abhandlung über „die Ahnenbilder will ich nun unter meinem Namen

„herausgeben, welches ich Anfangs nicht Willens „war. Klotz wird Feuer speien; aber mag er doch. „Er verdient nicht, daß man die geringste Scho„nung gegen ihn brauche.“

In einem dritten Briefe vom 29sten Nov. eben des Jahrs ist L. unschlüßig, ob er diese Abhandlung mit in den dritten Band seiner antiquarischen Briefe bringen wolle: „Oder, fährt er fort, wie wäre es, „wenn wir diese Abhandlung lieber besonders druck„ten? Doch nein; ich möchte lieber meine antiqua„rischen Schmierereyen hübsch beysammen in einer „Folge haben; ja, ich wäre nicht ungeneigt, auch „von Italien aus*) eine fernere Fortsetzung der Brie„fe zu machen, wenn ich erst wüßte, daß unsre lie„ben Landesleute so etwas lesen wollten. — Klotz „hat sich früh dazu gehalten, die Briefe auch in „seiner Bibliothek zu recensiren. Er schwatzt wieder „eine Menge dummes Zeug, das ich aber schon wer„de müssen fallen lassen, weil ich sonst in Ewigkeit „nicht mit ihm fertig würde. Wegen des Manu„scripts von Christ, das er soll gebraucht haben, „möchte ich gern nähere Nachricht haben. Ein Umstand, „wo Klotz etwas für seine eigene Bemerkung aus„giebt, wovon ich jetzt aus Ernesti's Archäologie „sehe, das sie Christ längst gemacht hat, läßt „mich vermuthen, daß sein Plagium wahr ist.“

Und allerdings war diese Vermuthung nicht

*) Wohin L. damals schon von Hamburg aus zu reisen vorhatte, ehe er den Ruf nach Wolfenbüttel erhielt. E.

als zu gegründet. Die archäologischen Hefte, welche der selige Christ ehedem seinen Zuhörern mitgetheilt hatte, gingen in mehrern Abschriften umher, und eine derselbe hatte auch Klotz in Händen. Er machte sich manche darin enthaltene artistische Bemerkungen eine Zeitlang im Stillen und unentdeckt zu Nutze, und trug sie in seinen Schriften als die seinigen vor. Aber nicht lange, so ward die Krähe im erborgten Schmuck entdeckt, und gerupft. Lessing war schon durch einige Freunde auf diesen Verdacht geleitet worden; die Stelle in Ernesti's Archäologie *) bestätigte ihn darin noch mehr; und nicht lange hernach erhielt er eine vollständige Abschrift jener Hefte, die ich ums Jahr 1770 selbst von ihm mitgetheilt erhielt, und wovon ich noch eine Kopie in Händen habe. Hier fand sichs, daß Klotz der fremden Federn nicht wenig geraubt, und sogar, daß er aus seiner fehlerhaften Abschrift unrichtige Citaten, falsch geschriebene Kunstwörter, und dergl. mit treuherziger Unkunde in seine Schriften herüber genom-

*) S. 92. der ältern Ausgabe: E cera ficta este non modo proplasmata — — sed etiam imagines, Romanus mos in atriis collocandarum cerearum imaginum et in funerum pompis gestandarum, satis docet. Eas protomas fuisse (bustes) res ipsa docet. Locus classicus est apud Polybium L. 6. c. 53, et alius apud Plin. 35. 2. quo et pertinere videtur locus Juvenalis Sat. 8, in principio. Christius noster gutabat fuisse picturas inustas cera; inde ceras dici; sed id non sinunt auctoritates commemoratae.

men hatte. *). Jetzt kennt man Christ's, immer noch schätzbare, Arbeit aus dem von dem sel. Prof. Zeune besorgten, und mit dessen Anmerkungen begleiteten, Abdrucke. **)

An mehr als Einem Orte äußert Christ in diesem Buche ***) seine Meynung über die römischen Ahnenbilder; am bestimmtesten aber in folgender Stelle, S. 302, wo von der Wachsmalerey die Rede ist: „Und diese Art brauchten sie vor„nämlich zu den Bildnissen vornehmer Personen; „und die Vorsäle der Römer waren alle mit dergleichen Bildern (ceris imaginibus cereis) ausgeschmückt. Ich weiß gar wohl, daß die Gelehrten „bisher diese Bildnisse, vultus e cera expressos, „für bossirte Bilder, und nicht für gemalte angesehen haben; sie haben sich aber hierin außer allem „Zweifel geirrt." Und S. 303. „Die Meynung „von den bossirten Bildern in atriis Romanorum „kann auf keine Weise bestehen. Die Römer achteten diese schlechte Art der Bildnisse nie, und sie „verdienten es auch nicht. Die in Wachs gedruckten Bilder sind von keiner Dauer, lassen sich auch „nicht etliche hundert Jahre aufbehalten, und bey

*) Vergl. allg. deutsche Bibliothek, Anhang zu B. I. — XII. 710.

**) J. F. Christ's Abhandlungen über die Literatur und Kunstwerke vornämlich des Alterthums, durchgesehen und mit Anmerkungen begleitet von Johann Carl Zeune; Leipzig 1776. gr. 8.

***) S. 36., 39, 187, 302.

„Begräbnissen, und sonst im Sonnensch
„und Regen herumtragen. Sie hätten
„können verdienen, veteres cerae, pi
„reae, und dergleichen, zu heißen, wie s
„tius und andern genannt werden. A
„sten aber erhellt dieses aus dem Pl
„XXXV. c. 2.) Er nennt sie zwar a
„sos vultus cera; allein das hat keine
„deutung, als wenn er sie genennet hät
„bus expressos; und denn schickt sich
„desto mehr dazu, weil diese Farben nic
„Pinsel, sondern mit dem Daumen pfleg
„und ausgestrichen zu werden, wie noch
„Pastelmalerey die trocknen Farben, ve
„Finger, in einander vertrieben, uni
„chen werden."

Weil also dies damals noch nicht g
weil Klotz es in Christ's geschrieb
vor sich fand, und wenig andern bekan
so hielt er sich gedeckt und berechtigt
dreist zu behaupten: man habe diese
bisher allgemein für aus Wachs bossirte
gesehen; und er habe keinen Schr
gefunden, der sich eine andere Vorstel
gemacht hätte.

Wie aber, wenn Christ vollend
se seine Meynung öffentlich geäußert
ge vorher öffentlich geäußert hätte, ehe
derselben, als einer noch nie gesagten, her
Wo dies zuerst geschehen sey, weiß ich
gleich nachzuweisen; aber daß es geschrie
lich aus folgenden Worten schließen, die i

bekannter Abhandlung super gemmis vorkommen:*) Fit enim earum (artium) opus omnium sive pingendo, sive fingendo; alterum graphices lineis et coloribus in tabula, alterum extantibus signorum membris, non in plano, argilla tractanda Itaque recte ille (Aelianus) bifariam distinxit, και τοις γραφικοις, και τοις πλαστικοις. Prorsus, ut fuisse olim duplicis ingenii imagines in atriis Romanorum, contra sententiam plurimorum, alio sermone edito ostendi his simillimis eorum Polybii verbis: και κατα την πλασιν, και κατα την ὑπογραφην. **)

Uebrigens sieht man aus der vorhin angeführten Stelle, daß nicht nur die Meynung selbst, sondern auch selbst die vornehmsten Gründe, womit sie Klotz zu unterstützen suchte, fremdes und erborgtes Eigenthum waren.

II.

Ueber das Jus imaginum bey den ältern Römern drückt sich Klotz freylich viel zu unbe-

*) Diese Abhandlung steht in dem Museum Richterianum, als Einleitung zu der Gemmensammlung, und ist auch in den von dem sel. Platner herausgegebenen Commentariis Lipsiens. Literar. abgedruckt. In diesen letztern findet sich obige Stelle, S. 186.

**) Ich brauche wohl nicht zu bemerken, daß Christ diese Worte des Polybius hier sehr unrichtig gedeutet und angewandt hat. Unter der ὑπογραφη

stimmt aus. Aber auch Lessings Bemerkungen darüber scheinen einiger Erinnerungen und näherer Bestimmungen zu bedürfen.

Wenn man die klassischen Stellen mit einander vergleicht, welche dieses Rechts erwähnen, und die Sigonius *) ziemlich vollständig zusammengestellt hat; so scheint sich daraus allerdings zu ergeben, daß sich dieses Recht blos auf die in den Vorsälen aufgestellten Ahnenbilder, und deren öffentliche Vortragung bey Leichenfeyerlichkeiten beziehe. Imago war für ein Bild dieser Art der gewöhnliche und solenne Ausdruck; und man darf hier an keine andere Art von Bildnissen oder Bildsäulen denken, die allemal signa oder statuae heißen, und dergleichen man sich allerdings wohl zum Privatgebrauch konnte verfertigen lassen, **) deren öffentliche Errichtung aber doch nicht anders, als auf ein vom Senat geneh-

---

wird hier die vermuthlich am Fußgestelle der Ahnenbilder befindliche Angabe der Geschlechtsfolge und Verdienste (stemma) verstanden, deren mehrmals Erwähnung geschieht.

*) De antiquo Jure populi romani, L. II. c. 20.

**) Frigelius, de statuis Illustr. Romanor. p. 84. Si vero privatim, hoc est, domi suae, et inter privatas possessiones, statuas ponere vellent privati, id propria et nulla interveniente aliena auctoritate facere poterant. Er führt mehrere Beyspiele dieser Art aus alten Schriftstellern an.

migtes Gesuch frey stand; *) nicht aber jedem schon durch Bekleidung der höhern obrigkeitlichen Würden als Vorrecht zukam.

Jene Ahnenbilder hatten indeß mehr eine öffentliche, als Privatbestimmung. Denn, wenn sie gleich in den Vorsälen der Privathäuser aufbewahrt wurden; so verschloß man sie doch in Behältnisse oder Schränke (armaria,) die, wie sich aus mehrern Stellen zeigen läßt, nicht anders als bey feyerlichen Gelegenheiten, besonders kurz vor der Leichenbestattung, eröffnet wurden. Und bey dieser trug man dann, wie bekannt, jene Bilder öffentlich zur Schau. Wenn also gleich das Verbot, ein Bild von dieser Bestimmung, ohne Vorrecht des Adels, dessen Zeichen es war, nicht zu haben, nicht so weit auszudehnen ist, daß dadurch alle Freyheit, sein Bildniß zum Privatgebrauch malen, es aus Wachs, oder irgend einer andern Materie verfertigen zu lassen, untersagt war; so scheint dadurch doch die Aufstellung des Bildes im Vorsaal, vollends aber dessen öffentliche Vortragung, untersagt und ausschließend nur denen, welche dazu ein eigenes Recht erhalten hatten, vorbehalten gewesen zu seyn. **)

---

*) S. Figrelii de statuis Illustrium Romanorum Liber, c. IX. ss. p. 67.

**) Claude Guichard, der in seinem ziemlich selten gewordenen Buche: Funerailles et diverses manières d'ensevelir des Romains, Grecs, et autres Nations (Lyon, 1581. 4.) auch diese Materie sehr gut aus einander setzt, sagt über jenen Umstand ganz richtig: Par ainsi

Denn bey den ältern Römern waren diese imagines und stemmata offenbar das, was bey uns die Wapen und Stammbäume sind; und jenes Wort wird daher auch sehr oft so gebraucht, daß es mehr nur Abzeichen des Adels, als die Bilder selbst, bedeutet. Die Bestimmung dieser letztern war also von dem Zweck der öffentlich errichteten Statuen verschieden. Diese waren Zeugnisse eingenthümlicher Verdienste; jene hingegen waren Beweise einer edlen Abkunft, und das Bild dessen, dem dies Recht bewilligt war, zeugte in so fern auch von den Verdiensten, wodurch er sich und seinen Nachkommen dasselbe erworben hatte, und wozu ihm die Bekleidung einer kuruliſchen Würde verhalf.

Daß diese Bilder solch eine öffentliche Bestimmung hatten, sieht man unter andern auch aus der oben angeführten klassischen Stelle des Cicero, *) worin das jus imaginis durch den Beysatz ad memoriam posteritatemque prodendae charakterisirt wird. Dies letztere Wort braucht Cicero auch anderswo, **) wenn er von denen redet, die ihrer bekleideten obrigkeitlichen Würden wegen in den Senat erwählt wurden: delectat imago ipsa ad posteritatis memoriam prodita.

---

nous pouvons colliger, que c'estoit quelque chose davantage, avoir droit de se prevaloir et servir des images, qu'avoir des images simplement. p. 66.

*) In Verr. Or. V. c. 14.

**) Or. pro C. Rabirio Postumo, c. 7.

Aus allem, was Sigonius über das Recht der Ahnenbilder sagt, sieht man doch auch, daß er den Begriff davon mit eben den Bestimmungen gefaßt hatte, welche nach Lessing's Meynung erst von den nachherigen Antiquaren herrühren. Er sagt z. B. Qui majorum suorum habuerunt imagines, ii nobiles; qui suas tantum, ii novi; qui nec majorum nec suas, illi demum ignobiles appellati sunt. Auch beym Lipsius und Gutherius sieht man aus dem ganzen Zusammenhange deutlich genug, daß sie keine öffentliche errichtete Bildsäulen, sondern blos diese in den Vorsälen aufbewahrten Ahnenbilder bey allem dem im Sinne hatten, was sie über *das jus imaginum* bemerken.

Mit dem Uebrigen, was L. gegen Klotz in Ansehung des erst durch dieses Recht entstehenden und anhebenden Adels, und in Ansehung der Theilnahme der geringern Volksklasse an demselben, durch Theilnahme an den höhern obrigkeitlichen Aemtern erinnert, hat es mehr seine Richtigkeit. Wenn beym Livius *) von den Bewerbungen der Plebejer um die konsularische Würde die Rede ist, so brauchen die Tribunen des Volks unter andern Vorstellungen auch diese: ex illa die in plebem ventura omnia, quibus patricii excellant, imperium atque honorem, gloriam belli, genus, nobilitatem, magna ipsis fruenda, majora liberis reliquenda.

Die

*) L. VI. c. 37.

Die falsche Vorstellung, welche sich Klotz von diesem Rechte der Ahnenbilder machte, daß derjenige, der es erhielt, auch zur Aufstellung der Bilder seiner Vorfahren, die dies Recht und den einzig gültigen Anspruch darauf noch nicht gehabt hatten, berechtigt gewesen wären, trug er auch in sein nachfolgendes Räsonnement über. Er meynt, es sey den Römern daran gelegen gewesen, daß die Bilder ihrer Vorfahren erhalten würden, und deswegen hätten sie dazu wohl nicht gerade die vergänglichste Materie wählen können. Als ob von ihrer Wahl bey den Bildern ihrer Vorfahren, die bey deren Lebzeit verfertigt wurden, schon die Frage hätte seyn können! Selbst der Singular in Cicero's Ausdruck, jus imaginis, deutet schon dahin, daß nur von seinem Bilde, und von jedem, das in der Ahnenreihe den Anfang machte, die Rede war.

Uebrigens sind die Gründe, mit welchen die Meynung, daß die römischen Ahnenbilder enkaustische Gemälde gewesen wären, als unstatthaft bestritten werden kann, von Lessing selbst mit so vielem Scharfsinn angegeben worden, daß sie keiner weitern Unterstützung bedürfen. Nur den einzigen, schon in meinen Zusätzen zu dem Artikel, Ahnenbilder in den Kollektaneen bemerkten, Umstand will ich hier noch anführen: daß man sich nämlich bey flachen Gemälden nicht wohl die vom Polybius erwähnte Hinzufügung des Rumpfs, und dessen Bekleidung, denken könne; und daß schon dieser, von mehrern Schriftstellern erwähnte, Gebrauch ins Runde gearbeitete Köpfe oder Brustbilder voraussetze, wenn man sich jene Aufschmü-

Sung nicht als äusserst widersinnig denken will. Eben das gilt von der mehrmals erwähnten Bekränzung dieser Bilder. Und wenn in der bekannten Stelle Juvenals, zu Anfange der achten Satire:

Stemmata quid faciunt? quid prodest, Pontice, longo
Sanguine censeri, pictosque ostendere vultus
Majorum, et stantes in curribus Aemilianos,
Et Curios jam dimidios, humeroque minorem
Corvinum, et Galbam auriculis nasoque carentem?

die drey letztern Verse, wie es am natürlichsten scheint, noch auf die Ahnenbilder, nicht auf anderweitige Statuen, zu deuten sind; so ergiebt sich schon aus der hier erwähnten Art ihrer Verstümmelung, daß es keine Gemälde seyn konnten. Zu verwundern ist es indeß, daß Klotz nicht auch die Auslegung des alten Scholiasten über den Juvenal in seinen Vortheil gezogen hat, der bey den Worten, nasoque carentem, die Note macht: Vetustate picturae ita effectum; aut quia breviorem nasum habuit.

III.

Wofür aber hielt nun Lessing diese Bilder? Nicht, wie man aus dem Fragmente seiner Untersuchung sieht, für Wachsgemälde; auch nicht für bossirte Wachsbilder; und wofür denn? — Möchte er diese Frage noch selbst beantwortet haben! —

Wenn ich mir aber gleich nicht getrauen darf, sie ganz in seinem Geiste, mit seinem Scharfsinne, mit seiner Bestimmtheit, seiner Ueberzeugungsgabe, zu beantworten; so hoffe ich doch des Ziels, worauf seine Meynung hinausging, desto weniger zu verfehlen, da ich in seiner Bestreitung der Klotzischen Meynung schon deutliche Winke zu finden glaube, welche auf die seinige hindeuten, und zugleich auch Gründe genug, diese für die bessere und wenigstens wahrscheinlichste, anzunehmen.

„Wie?" fragt Lessing, „wenn es den Römern „bey ihren Ahnenbildern, ausser der so lange als „möglichen Dauer, noch um eine andere Eigen„schaft zu thun gewesen wäre, ausser der diese „Dauer von keinem Werth ist, und die sich vor„züglich an dem Wachse, weit weniger an dem „Erze, und an dem Marmor ganz und gar nicht „findet? Diese Eigenschaft, wird Herr Klotz glau„ben, sey die Leichtigkeit. Nichts weniger." — Und in der Folge! „Die Römer verlangten etwas, „was die enkaustischen Gemälde eben so wenig ge„währen konnten, als die Bilder in Marmor und „Erz. An dieses hat Herr Klotz gar nicht ge„dacht, und scheint auch nicht den geringsten Be„griff zu haben, wie und wodurch es zu erlangen „war."

Diese Eigenschaft nun, welche Klotz so ganz aus der Acht ließ, die aber Lessing, wie sich aus allem ergiebt, im Sinne hatte, und die auch die Römer selbst bey der Verfertigung ihrer Ahnenbilder, bey ihrer Aufbewahrung derselben, und bey dem Gebrauch, den sie von ihnen machten, vorzüg-

lich zur Absicht hatten, war ohne Zweifel — die möglichste Aehnlichkeit dieser Bilder.

Auf welchem Wege aber ließ sich diese Eigenschaft am kürzesten und sichersten erreichen? — Unstreitig wohl durch das unmittelbare Abformen des Antlitzes, und durch den Wachsguß in die Form; dann aber auch noch durch das Bemalen des so abgeformten Antlitzes. Und hier haben wir im eigentlichsten Verstande die expressi cera vultus des Plinius; das προσωπον ἐις ὁμοιοτητα διαφεροντως ἐξειργασμενον des Polybius; die picti vultus des Juvenal.

Schon das Wort imago, welches die Alten von diesen Ahnenbildern fast beständig gebrauchen, und meistens nur von Brustbildern oder Köpfen, plastisch geformt, nie aber von ganzen Statuen oder von Gemälden selbst, wohl aber von der Aehnlichkeit derselben, als Eigenschaft, brauchen, hätte auf diese Deutung führen sollen. Plinius scheint in der oben der Länge nach angeführten klassischen Stelle diesen Unterschied geflissentlich anzugeben: non signa exterorum artificum, nec aera aut marmora. Expressi cera vultus singulis disponebantur armariis, ut essent imagines; u. s. f. Und Polybius und andere Griechen, brauchen hier das Wort, ἐικων und προσωπον, nicht die bekannten andern Wörter, womit sie ganze Bildsäulen oder Gemälde bezeichneten.

Auch der ganze Zusammenhang der Stelle beym Plinius, worin er dieser Ahnenbilder erwähnt, lehrt deutlich, daß hier noch nicht von ei-

gentlichen Gemälden die Rede seyn könne. Von diesen handelt er erst in der Folge; und was zu Anfange des fünf und dreyßigsten Buchs von der Malerey vorkommt, betrifft nur noch das bloße Bemalen oder Anstreichen.

In dem Worte imago ist, wie gesagt, die Eigenschaft der Aehnlichkeit der Gesichtszüge der herrschende Begriff. Festus leitet das Wort selbst von imitari ab; so daß imago so viel wäre, als imitago. *) Beym Cicero werden imago und simulacrum, mit einander verbunden, als Eigenschaften einer sehr ähnlichen Statue, gebraucht: Sic odium, quod in ipsum attulerant, id in ejus imaginem ac simulacrum profuderunt. **)

Und wenn gleich die bisherigen Alterthumsforscher, die hier, wie nur gar zu oft, meistens einander ausschreiben, sich auf die eigentliche Verfertigungsart der Ahnenbilder nicht einließen, da sie dieselbe von den alten Schriftstellern mehr nur angedeutet, als ganz genau beschrieben fanden; so scheinen sie sich doch nicht immer eigentlich bossirte, oder aus freyer Hand nachgebildete, sondern mehr abgeformte und gegossene Wachsfiguren dabey gedacht zu haben. Lipsius z. B. sagt darüber: Hae imagines non aliud fuerunt, quam expressa corporis effigies humerorum

*) Vergl. Porphyr. ad Horat. Carm. I. 12. 4. Vossii Etymol. v. imitor.

**) Or. in L. Pison. c. 58.

tenus, e cera. — Plinius ait diserte, vultus, Cicero in Bruto, cui ab hac observatione lux: Ex quo, tanquam ex ore imago, exprimatur. Und Guichard, der die so oft erwähnte Stelle des Plinius S. 65. übersetzt und umschreibt, giebt die Worte: expressa cera vultus, durch: les visages tirés au vif en cire. Wirklich scheint auch das vom Plinius, Cicero und mehrern gebrauchte Wort exprimere der eigentliche Ausdruck vom Abformen gewesen zu seyn.

Nur ist noch die Frage, ob die Römer diese Verfahrungsart wirklich gekannt, und sie so, wie in neuern Zeiten geschieht, angewandt haben? Daß dies allerdings der Fall gewesen sey, erhellt aus folgender Stelle beym Plinius,*) worin er dies Verfahren der Kunst nicht nur deutlich genug beschreibt, sondern sogar den angeblichen Urheber derselben nahmhaft macht: Hominis autem imaginem gypso e facie ipsa primus omnium expressit ceraque in eam formam gypsi infusa emendare instituit Lysistratus Sicyonius, frater Lysippi, de quo diximus. Hic et similitudinem reddere instituit; ante eum quam pulcherrimas facere studebant. Idem et de signis effigiem exprimere invenit. Nimmt man in dieser Stelle die Lesart an: ceramque in eam formam gypsi infusam emendare instituit; so würde sie zum Beweis dienen, daß die Alten dem zu dieser Absicht gebrauch-

*) H. N. L. XXXV., c. 12.

ten Wachse durch irgend einen Zusatz größere Festigkeit und Dauer zu geben verstanden hätten, wie Lessing oben vermuthete.

Wie man mit der Zubereitung des Wachses, auch zu diesem Gebrauche, und beym Gießen selbst, verfuhr, sieht man aus folgender Beschreibung beym Columella: *) Expressae favorum reliquiae posteaquam deligenter aqua dulci perlutae sunt, in vas aeneum conjiciuntur, adjecta deinde aqua liquantur ignibus; quod ubi factum est, cera per stramenta vel juncos defusa colatur, atque iterum similiter de integro coquitur, et in quas quisque voluit formas, aqua prius adjecta, defunditur; eamque concretam facile est eximere, quoniam qui subest humor non patitur formis inhaerere.

Jetzt wird man es auch verstehen, warum L. die Aehnlichkeit der Gesichtszüge, die sich auf diese Weise am vollkommensten erhalten ließ, eine Eigenschaft nennt, die sich vorzüglich an dem Wachse, weit weniger an dem Erze, und an dem Marmor ganz und gar nicht findet. Denn im Marmor konnte man die Gesichtszüge nur aus freyer Hand nachbilden; das Erz aber ließ sich zwar wohl, wie das Wachs, in eine von dem Gesicht abgenommene Form gießen; der höhere Grad der Aehnlichkeit aber, welchen die Nachhülfe der Farben den Wachsbildern gab, ließ sich in denen aus Bronze gegossenen nicht erhalten.

*) L. IX., c. 16.

Ob übrigens die alten Römer diese Wachsbilder und die Formen derselben schon bey ihrem Leben, oder erst nach ihrem Tode verfertigen ließen, darüber finde ich in allen dahin gehörigen mir bekannten Stellen keine Nachricht. Eher aber scheint es mir glaublich zu seyn, daß es schon bey ihrem Leben geschehen, und sogleich nach Erlangung des Rechts zu einem solchen Bilde geschehen sey, wenn sie gleich dies Bild wohl erst nach ihrem Tode in dem Vorsaal aufstellen, und es auch bey ihrer eignen Leichenbestattung noch nicht mit vortragen ließen. Die Worte des Cicero: jus imaginis ad memoriam posteritatemque prodendae, scheinen eher eine eigne Veranstaltung und thätigen Gebrauch dieses Vorzuges, als Ueberlassung derselben für die Besorgung der überlebenden Nachkommen, anzudeuten.

Durch eine Stelle beym Herodian,*) deren Nachweisung ich der Freundschaft des Herrn Hofrath Heyne verdanke, scheint diese Voraussetzung noch mehr bestätigt zu werden. Und wenn es noch weitern Zeugnisses bedürfte, so würde schon diese Stelle allein hinlänglich beweisen, daß die römischen Ahnenbilder keine Gemälde, sondern solide, ins Runde geformte, Bilder waren. Die Rede ist dort von der Leichenfeyerlichkeit und Apotheose des Kaisers Severus; und die letztere wird, nach der römischen Sitte, beschrieben. Unter andern sagt er:**)

*) Hist. L. IV. c. 3.

**) Κηρω πλασαμενοι εικονα παντα ὁμοιαν τω τετελευτηκοτι, επι μεγιστης ελεφαντινης

„Sie formen ein wächsernes Bild, welches dem „Verstorbenen völlig ähnlich ist, und legen dasselbe „auf ein sehr großes und erhabenes elfenbeinernes „Ruhebett in dem Eingange des kaiserlichen Palla„stes, mit goldgewirkten Kleidern umhängt. Dies „Bild liegt da, in der Gestalt eines Kranken, und „in völliger Todesblässe. Fast den ganzen Tag über „sitzen zur Linken der Senat, und zur Rechten rö„mische Matronen um dies Lager her." Zu der Leichenbestattung und Apotheose wird dann, nach sieben Tagen, dies Bild auf dem Ruhebette mit hingebracht.

κλινης εις ὑψος ἀρθεισης προτιθεασιν ἐν τη των βασιλειων εἰσοδῳ, χρυσοῦφεις τρομνας ὑποστρωννυντες. ἡ δ' εἰκων ἐκεινη ἐν σχηματι νοσεντος πρόκειται ὠχριωσα. της δε κλινης ἑκατερωθεν καθεξονται ἐπι πλειστον της ἡμερας, ἐν μη τῳ λαιῳ μερει πασα ἡ συνκλητος, μελαιναις ἐφεστρισι χρωμενοι, ἐν δε τῳ δεξιῳ γυναικες πασαι, ὁσαις ἀνδρων ἡ πατερων ἀξιωμα τιμης ἐνδοξον μεταδιδωσιν.

IX.

Fragment über die Isische Tafel.

1.

Geschichte der Isischen Tafel.

Kircher in seinem Oedipus Aegyptiacus, Tom. III. p. 80. handelt im ersten Kapitel von dem Ursprunge und Namen dieser Tafel, und erzählt ihre Geschichte so:

Tabula dicitur Isiaca, quia Isiacae, hoc est, Aegyptiacae Theoligiae summam continet; Bembina dicitur, eo quod Bembus Cardinalis summo Reipublicae literariae bono eam primus ab interitu vindicatam Orbi protulerit Nam a fabro quodam ferario, qui illam in Borboniana Urbis direptione a) comparaverat, pretio non contemnendo redemtam, veluti admirandum quoddam veteris Sapien-

tiae monumentum in Museo suo rebus omnibus ad literarum antiquitatumque notitiam spectantibus instructissimo usque ad mortem conservavit: quo fatis functo b) tandem Duci Mantuae cessit, in cujus Gazophylacio inter illustrium antiquitatum monumenta asservata fuit, usque ad annum 1630, quo in miseranda Mantuae urbis direptione c) ita evanuit, ut tametsi summo studio institum sit, ut sciretur, quid tandem de ea factum sit, in hunc usque diem nemini explorare licuerit. Tabula longitudinem habuit quinque palmorum, latitudinem quatuor. Tota aenea fuisse perhibetur, et figuris partim encausto, quod Smaltum vocant, partim argenteis lamellis, quibus figurarum ornamenta et habitus mire condecorabantur, affabre insertis, constitisse; quam et primus omnium caelator eximius Aeneas Vicus Parmensis, cura Torquati Bembi d) ad prototypi magnitudinem, summo studio ac diligentia aeri incisam, Ferdinando I. Caesari dedicavit. Hanc eandem deinde deficientibus exemplaribus denuo incidendam dedit. Herwartius Ducis Bauariae Cancellarius, quam et Theatro Hieroglyphicorum insertam euulgavit; ex quorum omni, quâ fieri potuit, diligentia eam in minorem proportionem traductam hic curioso Lectori exhibemus.

a) Kircher meynt die Plünderung Roms von dem Kriegsheere Kaiſer Karls V. im J. 1527. Der Connetable von Bourbon, welcher

das kaiserliche Heer kommandirte, unternahm zwar die Belagerung, ward aber während derselben bey dem Sturme durch eine Kugel verwundet, und starb, noch ehe die Stadt überging. In dem eigentlichen Verstande sollte man also nicht sagen: direptio Burboniana. Wer weiß ob dieser, wenn er am Leben geblieben wäre, alle die Grausamkeiten und Unordnungen verstattet hätte, welche der Prinz Wilhelm von Oranien, der dem Herzoge von Bourbon in dem Commando folgte, bey der Einnahme der Stadt erlaubte?

b) im J. 1547.

c) Von den Völkern Kaisers Ferdinand II. — Vincent II. Herzog von Mantua und Montferat, starb im J. 1629, und setzte den Herzog von Nevers, Karl von Gonzaga, zu seinem Erben ein, den aber der Kaiser mit dem Herzogthume zu belehnen sich weigerte.

d) Torquato Bembo war ein natürlicher Sohn des Kardinals.

Kircher sagt hier ausdrücklich, daß die Tafel bey der Plünderung von Mantua weggekommen, und seitdem nirgends wiedergefunden worden. Dieses sagen auch andere, und vermuthen, daß sie vielleicht von einem Unwissenden, dem das Silber, womit sie ausgeziert gewesen, das Kostbarste daran schienen, zerschlagen sey. *)

Gleichwohl finde ich bey Herrn Winkel-

*) S. Diction. de Chaufepié, art. Pignorius, n. A.

mann, *) daß sie sich gegenwärtig in dem Museum des Königs von Sardinien zu Turin befinde. Aber er bekennt, daß er sie nicht selbst gesehen habe.

Es muß aber doch wohl seine Richtigkeit haben, daß diese Tafel annoch vorhanden ist; und zwar hat unser Wagenseil, in seinem Buche von Erziehung eines Prinzen, der vor allem Studiren einen Abscheu hat, (Leipz. 1705. 4.) S. 226, die erste Nachricht wieder davon gegeben. Hiervon heißt es in den Actis Eruditor. a. 1706. S. 121: Sunt digna etiam lectu quae de fatis Mensae Isiacae, inclyti illius *Κειμηλιου*, disserit, utque ea ex direptione Romae in manus fabri cujusdam ferrarii, inde ad P. Bembum Cardinalem pervenerit, tandem in gazophylacio Mantuani Ducis ad annum 1630 fuerit adservata. Etsi vero in illius urbis depraedatione evanuisse eam Kircherus testetur, bonum tamen nuntium statim annectit, quod nimirum Augustae Taurinorum illa jam habeatur inter ferramenta et rejectanea in obscuro loco reperta forte, et ab Archiatro viduae Ducis Victoris Amadei Christinae, et ipso thesaurum hunc pro merito non aestimante, sibi ostensa; ut adeo, ubi conspici nunc possit, hoc indicio Wagenseilii nostri constet.

II. Von dem Alter dieser Tafel.

Kircher fährt am angeführten Orte fort:

*) Geschichte der Kunst, S. 65. 68.

fletioque interpretatio. Nec non Jacobi Philippi Thomasini manus aenea, et de vita rebusque Pignorii Dissertatio. Amstelodami, 1669. 4. Indeß iſt in dieſer Ausgabe des Verfaſſers Zueignungsſchrift an den Cardinal Baronius weggeblieben; welches nicht hätte geſchehen ſollen, obſchon der ganze Brief nichts als ein Compliment iſt. Die ganze Schrift iſt an den berühmten Markus Welſer gerichtet, der ihn zu dieſer Arbeit ermunterte.

Beyläufig hatten ſchon vor dem Pignorius verſchiedene Gelehrte dieſer Iſiſchen Tafel gedacht, und über Einiges derſelben ihre Meynung geäußert, als:

a) Goropius, Hieroglyphicor. L. VII. (cf. Pignorii Expl. p. 9. 14.)

b) Herwartius, deſſen Kircher gedenkt.

c) Melchior Guilandinus, in Comment. de Papyro, qui censebat, ſagt Pignorius, S. 14, hanc tabulam vix aliud, quam Aegyptiorum leges, pandere. Hujus sententiae id columen fuit, quod leges in aes inciderentur. Ego ad eruditum lectorem provoco, an quicquid in aeneas tabulas incisum est, id continuo lex sit.

Wie Bembo zu dieſer Tafel gekommen ſey, iſt dem Pignorius nicht ſo ausgemacht, als dem

Kircher.

Kircher. Er ſagt S. 12: Ex Roma incidit in manus magni viri Petri Bembi Cardinalis, seu ex Pauli III. Pontificis maximi munere, seu, quod aliis placet, ex Orci faucibus, e manibus videlicet fabri ferrarii, qui illam in Burboniana urbis direptione comparaverat, pretio extorta. Auch ſeine Beſchreibung iſt etwas umſtändlicher: Nunc in pretiosa pinacotheca Serenissimi Ducis Mantuae inter illustrium pictorum monumenta adservatur. Area tota est ejusdem latitudinis cum impresso typo, quam Aeneas Vicus, industrius ille sculptor, vericulo ita assecutus est, ut non tam simile ovum ovo sit. Archetypa nigro velut encausto, quod atramento sculptor expressit, et tenuibus argenti bracteis passim obducitur et supervestitur.

Der Kupferſtich des Aeneas Vicus ſelbſt iſt bey dem Werke des Pignorius nicht befindlich. Friſius aber hat ihn zu ſeiner Ausgabe nachſtechen laſſen und hinzugefügt; und zwar nach der wahren Größe; anſtatt daß er beym Kircher nur nach der verjüngten Größe vorkommt, in welche ihn Herwart bringen laſſen.

Von dem Gebrauche der Tafel ſagt er S. 13. Fuit tabula haec, nisi mea me fallit sententia, sacra Romae templi alicujus mensa, quae ex Macrobio et Festo arae et pulvinaris loco erat, in qua epulae, stipes et libationes reponebantur, et sacella praeterea deorum. Fuerunt hae mensae quandoque aureae vel

argenteae; et quidem inscriptae apud Graecos, ut notant Aristoteles et Valerius Maximus. Solemnes mensas vocat Cicero.

Ueber ihr Alter erklärt er sich ausdrücklich nicht; er scheint sie aber doch nur aus denen Zeiten zu halten, da der Isische Gottesdienst in Rom eingeführt worden, welches vor den Zeiten des Augustus nicht geschehen war.

In seinen Auslegungen selbst hatte er sich aller Muthmaßungen enthalten; und, ohne zu bestimmen, was die Tafel überhaupt anzeigen solle, geht er blos eine Figur nach der andern durch, und bringt, das bey, was er in den alten Schriftstellern zur Erklärung einer jeden dienliches gefunden hatte.

2. Kircher ist weit kühner; und nachdem er der Tafel ein so hohes Alter beygelegt hat, als wir oben gesehen, glaubt er, nicht weniger, als die ganze Theosophie der alten Aegypter darin zu finden; wovon man an dem angezogenen Orte von S. 80 bis 160 die weitläuftige Ausführung nachsehen kann.

3. Montfaucon's Bemerkungen und Vermuthungen über diese Tafel findet man in seiner Antiquité expliquée, Vol. I. P. I. L. II. Ch. 5.

4. Schuckford handelt davon in seiner Histoire du monde sacrée et profane, T. II. p. 304, in der französischen Uebers. Leyde 1738. 4.

5. Warburton (Essai sur les Hierogl.

p. 294.) hält sie für eine Arbeit, die zu Rom gemacht worden. Dieses Vorgeben aber, sagt Winkelmann,*) scheint keinen Grund zu haben, und ist nur zum Behuf seiner Meynung angenommen. Ich habe die Tafel selbst nicht untersuchen können; die Hieroglyphen aber, die sich an keinen von den Römern nachgemachten Werken finden, geben einen Grund zur Behauptung des Alterthums derselben, und zur Widerlegung jener Meynung.

Die Tafel selbst ist ein Parallelogramm, in drey Felder vertheilt, wovon das mittlere das höhere ist. Die Figuren, die viel Einförmiges haben, und wovon die meisten mehr als Einmal, auch wohl vollkommen in der nämlichen Stellung und mit den nämlichen Attributen vorkommen, stehen alle neben einander, mit kleinen Figuren und Hieroglyphen untermengt. Dergleichen kleinere Figuren und Hyeroglyphen füllen auch einen ungefähr zwey Finger breiten Rand, welcher auf allen vier Seiten umherläuft; wie denn auch mit einem kleinern, aus Hieroglyphen bestehenden, Rande das mittelste Feld eingefaßt, und zweymal durchschnitten ist.

Von der Arbeit selbst urtheilt Pignorius, S. 13. Artificem tabula non valde doctum sapit, Aegyptium videlicet, factumve ad Aegyptiorum normam, quorum studium in id magis incumbebat, ut picturas miras exprimerent, quam ut venustatem affectarent.

*) S. 59.

IV. Einige Merkwürdigkeiten dieſer Tafel.

1.

Keine einzige von allen darauf vorkommenden Figuren hat einen Bart; auch nicht einmal Thmuis, der dem Mendes, dem Pan der Aegypter, heilige Bock. Nur die zwey Sphinxe, welche auf jeder Seite dieſes Bockes, in der unterſten Einfaſſung, ſtehen, haben einen. Fig. 35. 37., nach dem Pignorius; nach dem Kircher, 46 und 50. Dergleichen waren es ohne Zweifel, welche die alten Androſphinxe nannten. Doch haben auch andere Sphinxe auf dieſer Tafel, als in der oberſten Einfaſſung beym Kircher Fig. 9, in der unterſten Fig. 39, etwas von dem Kinn herabhängen, welches einem Barte nicht unähnlich ſieht. Dieſes haben auch Fig. 2, in der Einfaſſung, der Habicht mit dem Kopfe des Horus, welches Pignorius für den Schweif einer Schlange hält; S. 60: e cujus mento dependet serpentis cauda, nisi ego male conjicio, acumine videlicet in mentum infixo. — Und ſogar die kauernde Figur mit dem halben Monde auf dem Kopfe, auf dem Schiffe des Anubis, in der Einfaſſung Fig. 14, welche Pignorius für eine Iſis hält; ja auch der Horus im dritten Felde beym Pignorius, KK, und in dem zweyten Felde, Fig. Y, welches nach dem Pignorius gleichfalls Horus oder Osiris iſt.

2.

Die Geſichter aller, ſowohl menſchlicher als

thieriſcher Figuren, die größern in den drey Feldern ſowohl, als die kleinern in der Einfaſſung, ſind alle im vollkommenen Profil; auſſer dem Bruſtbilde in dem mittelſten Felde, Fig. M. beym Kircher, welche dieſer zu ſeiner Trias Azonia Hecatina rechnet, und alſo eben ſowohl für eine Gottheit annimmt, als die andern völligen Figuren. Aber eben daß es nur ein Bruſtbild iſt, läßt mich vermuthen, daß es auch weiter nichts, als eine Verzierung vorſtellen ſoll, dergleichen ſich in dem Laubwerke, welches die innern Felder von der Einfaſſung haben, mehrere befinden. Eben dieſes Bruſtbild ruht auf den zwey Säulen an dem Thore der Iſis mitten in dieſer Tafel; und die Vergleichung zeigt, daß die Figur M., welche Kircher für eine Hecate Ecclystica (S. 101.) hält, weiter nichts, als eine ſolche Säule iſt.

3.

Alle menſchliche Figuren ſind barfuß, auſſer die zwey, welche in der mittelſten Reihe oben um den Apis, ſowohl rechter als linker Hand, ſtehen, und Prieſter deſſelben zu ſeyn ſcheinen. Bey dieſen laufen über der Hacke, nach dem platten Fuße zu, Riemen, welche nichts anders, als eine Art von Schuhen, bedeuten können. Winkelmann muß ſie nicht bemerkt haben, weil er ſonſt (Geſch. d. K. S. 52.) nicht ſagen könnte: „Schuhe und Sohlen „hat keine einzige ägyptiſche Figur.“

4.

Das Siſtrum iſt nicht allein in der Ein-

fassung der Tafel, Fig. 1. beym Kircher, wie Herr Winkelmann sagt (Gesch. d. K. S. 46.), sondern auch in dem dritten Felde der Tafel *selbst*, bey der Figur d. nach dem Kircher.

5.

Zwischen der Einfassung und den drey Feldern läuft auf allen vier Seiten noch ein Rand mit groteskem Laubwerk. Und dieses Laubwerk ist es, welches mir das Alter der Tafel sehr verdächtig macht; indem dergleichen, nach dem Zeugnisse des Vitruvius, L. VII, c. 5. erst zu seiner Zeit aufgekommen ist. In dieses Laubwerk *sind Menschen*köpfe mit eingeflochten.

Zusätze des Herausgebers.

Ohne das zu wiederholen, was ich schon in meinem Zusatze zu Lessing's Kollektaneen, bey dem Artikel Isische Tafel, *) angemerkt habe, will ich mich hier nur auf einige weitere Erörterungen desjenigen einschränken, was in den hier mitgetheilten Materialien zu der von L. projectirten eigenen Abhandlung über dies Denkmal des Alterthums vorkommt; und dann noch ein Paar Worte über die neuern Bemühungen, sie zu erläutern, hinzufügen. Hiebey werde ich der von L. gewählten Ordnung nachgehen.

I.

Wagenseil scheint wirklich der erste gewesen zu seyn, der von der jetzt noch Statt habenden Existenz und Aufbewahrung dieser Tafel, die schon bezweifelt wurde, Nachweisung ertheilte. In seinem oben angeführten, und, der seltsamen Einkleidung ungeachtet, immer noch lesenswürdigen Buche, **) sagt er darüber Folgendes:

„Prinz, ich will Euch ein sich hieher schicken„des Beyspiel erzählen, und auch ein anderes gar „fürlegen. Merket, wie es mit der in der ganzen „gelehrten Welt so hoch geschätzten MENSA ISIACA

*) B. XXI. Isische Tafel.

**) Von Erziehung eines jungen Prinzen, der vor allem Studiren einen Abscheu hat; Leipzig 1705. 4. S. 226 ff.

„hergegangen.“ Nun erzählt er die Geſchichte dieſer Tafel eben ſo, wie Kircher in der oben angeführten Stelle, und führt dieſes und anderer Gelehrten Meynung über den Inhalt derſelben an. Dann fährt er fort: „Prinz, bonum factum! die ganz „Respublica literaria iſt mir ein gutes Botenbrod „ſchuldig; denn ich habe derſelben die gute Zeitung „zu bringen, wie es mit der Mensa Isiaca beſchaffen, und wo ſie für jetzo anzutreffen. Nachdem „Mantua von dem Kaiſerlichen General Colalto „a. 1630. erobert und von den Soldaten ausgeplündert worden, iſt ſie, Gott weiß auf was „Weiſe, nach Turin im Piemont, die Reſidenzſtadt „S. K. H. von Savoyen, unter der Regierung „Herzogs Viktoris Amadei, gekommen. Allda, weil „ſich Niemand fand, der da wußte, was ſie auf „ſich hätte, und was damit anzufangen, iſt ſolche „in die Kammer des Schloſſes, in welche man das „alte Gerümpel und Eiſenwerk hinein wirft, geſchmiſſen worden. Woſelbſt, als ſie lange Jahr „gelegen, iſt deren endlich des Viktoris Amadei „nachgelaſſenen Wittbe Chriſtinä, des großen Königs „Henrici IV. aus Frankreich Tochter Leibmedikus, „mein guter Freund, ohngefähr anſichtig worden. „Welcher ſich über ſie erbarmet, und ſolche in eine „Kammer des obern Stockwerks des Pallaſts bringen laſſen. Allda hat er ſie mir gezeiget; und iſt „ſelbige mit hellglänzendem Metall, mit von Silber und Gold eingelegten Figuren, ganz umwe„ſehret, ſo herrlich und ſchön anzuſehen, als wenn „ſie erſt neu wäre verfertiget worden. Es iſt dieſe „große Sache bishero noch unbekannt geblieben, in„dem auch der, ſo ſie gefunden, ſelbſt nicht viel

„daraus gemacht, und ein etwas schlechtes Urtheil „davon geführet, dem ich eine mehrere Erklärung „gethan."

Hier war es jedoch nicht zuerst, wo Wagenseil seine erhaltene Kenntniß von dem Daseyn dieser Tafel mittheilte. Schon in seiner bekannten Beschreibung der Stadt Nürnberg,*) die acht Jahr früher herauskam, gedenkt er S. 83. gelegentlich dieses alten Denkmals, und eines darüber an den berühmten Gisbert Cuper von ihm geschriebenen Briefes, und setzt hinzu: Ceterum, pergebam ego, habere me nihilo secius, quod de Mensa Isiaca, illi sine dubio aliisque ignoratum, moneam probe. — — Affero igitur ad te, flos Virorum, Cupere, nuntium, cujus maxime Te participem fieri velle opinor. Bonum factum! Ante hos triginta, et quod excedit, annos, tabulam Augustae Taurinorum Archiater Sabaudiae Ducis, cujus nomen memoriam meam fugit, sed qui tamen ipse rem mihi narravit, inter vetera ferramenta reperit rursus, et

Jaces indigna, quanta res, dixit, loco!

Translata illico est, a sordibus, quibus obsita erat, repurgata, in ducale palatium. In hoc servatur; in hoc, quoad collibitum erat, eam contemplandi potestas mihi concessa fuit. Quantum recordor, nec; quod Kircherus

*) De S. R. I. Libera Civitate Norimbergensi Commentatio; Altdorf 1697. 4.

prodidit, tota aerea est; nec figuris, partim encausto, quod Smaltum vocant, partim argenteis lamellis, quibus figurarum ornamenta et habitus mire condecorantur, affabre insertis, constat. Chalybea mihi videbatur; figurae omnes incisae sunt, earumque crenas aurum opplet, citra encaustum, citra argenti lamellas.

Ins Ausland kamen nun wohl diese Wagenseilischen Nachrichten nicht. Zu verwundern ists aber doch, daß nicht auch reisende Ausländer die Erhaltung dieses Denkmals, und dessen Aufenthalt, früher entdeckten und bekannt machten, und daß selbst Montfaucon und Banier es noch für verloren hielten. Montfaucon wurde zwar vor der gänzlichen Vollendung seines bekannten großen Werks eines Bessern belehrt; denn in dem am Schluß des fünften Bandes befindlichen allgemeinen Register setzt er in dem Artikel Table Isiaque hinzu: On dit qu'on la voit encore à Turin, mais fort gatée. Und Keyßler*) erklärt die Ursache, warum sich die Kenntniß dieses Umstandes so selten und langsam verbreitete, aus der Schwierigkeit, diese im Archiv aufbewahrte Tafel zu sehen, wozu es einer besondern schriftlichen Erlaubniß des Königs bedürfe. Auch setzt er hinzu, daß diese Tafel nach der Plünderung der Stadt Mantua in die Hände des Kardinals Pava gekommen, und von

*) Neueste Reise, B. I. S. 265. der ältern Quartausgabe.

dieſem dem damaligen Herzoge von Savoyen geſchenkt ſey.

Die Berichtigung, welche Wagenſeil in Anſehung der Materie dieſer Tafel der Angabe Kirchers's zu geben nöthig fand, möchte wohl nicht ganz gegründet ſeyn. *) Der Graf Caylus **) hatte von dem franzöſiſchen Geſandten am Turiner Hofe, dem Chevalier Chauvelin, eine ſehr genaue Beſchreibung dieſes Denkmals erhalten; und dieſer zufolge beſteht die Tafel aus rothem Kupfer, deſſen Grund kaſtanienbraun geworden und von ungleicher Farbe iſt. Die Parthien, welche in den Kupferſtichen ſchwarz ſind, haben im Original eine Art von ſchwärzlichem Firniß. Die Figuren ſind ziemlich flach eingegraben, keine völlige Linie tief; ſie ſind dunkler von Farbe, als das Feld; und ihre meiſten Umriſſe ſind mit eingelegtem Silberdraht gezogen. Andere ſind blos ſchraffirt. Die Fußgeſtelle, worauf die Figuren ſitzen oder ſtehen, und die Aeneas Vicus weiß gelaſſen hat, ſind herausgeriſſen; ſie waren von Silber, und künſtlich verarbeitet, wie man an einigen noch ſieht. Die eingelegte Arbeit iſt ſehr geſchickt gemacht, ohne daß man die Fugen gewahr wird.

---

*) Keyßler nennt ſie gleichfalls eine Kupfertafel, auf welcher viele ägyptiſche Götzenbilder und Hieroglyphen mit Silber, und einem blauen, vielleicht vermiſchten Metall, das als angelaufener Stahl ausſieht, eingelegt ſind.

**) Recueil d'Antiquités, T. VII. p. 34.

Graf Caylus macht noch über die gewöhnliche Benennung Mensa Isiaca, welche Kircher und Pignorius diesem Denkmale gaben, die gegründete Anmerkung, daß man sie lieber schlechthin Tabula oder Tafel nennen sollte; da jenes Wort überhaupt einen Körper aus irgend einer Materie bedeutet, dessen Umfang und Fläche größer, als seine Dicke, ist. Auch erinnert er, daß sich aus den Charakteren, die auf dieser Tafel, ausser den eigentlichen Hieroglyphen, vorkommen, die Beschaffenheit der ägyptischen Schriftzüge besser bestimmen lasse. Dergleichen Züge finden sich nämlich in sieben kleinen länglichen Einfassungen der ersten und dritten Abtheilung; und sie enthalten vermuthlich gewisse Lehrsprüche oder Formeln, die von bestimmterem Inhalte zu seyn scheinen, als die den Figuren beygefügten, und vermuthlich zu deren Deutung dienenden, Charaktere. Sowohl die eingefaßten, als die frey stehenden, gehen senkrecht herab; ein neuer Beweis von der zwiefachen Richtung, deren sich die Aegypter, den Umständen nach, zu ihrer geweihten Buchstabenschrift bedienten; wie das nicht nur aus ihren Obelisken und vielen andern Denkmälern erhellt, sondern auch aus dem um die größere Abtheilung dieser Tafel umherlaufenden Rande, woraus man sieht, daß dergleichen Schriftzüge in dem nämlichen Zeitalter auch horizontal, und bald von der Linken zur Rechten, bald umgekehrt, neben einander gestellt wurden. Herodot sagt zwar ausdrücklich, daß die Aegypter von der Rechten zur Linken schrieben; vielleicht aber war das nur bey der gemeinen Schrift, und nicht bey der hieroglyphischen, gebräuchlich. Diese letztere läßt

Ich jedoch nicht anders beurtheilen, als wenn man dieſe Züge wie Zeichnungen betrachtet, und folglich die Vertheilung der Gegenſtände und das Verfahren der Hand, in Rückſicht auf ihre Darſtellung, in Erwägung zieht.

II.

Nach dem Urtheile eben dieſes ſcharfſinnigen Alterthumsforſchers, ſcheint das Alter der Iſiſchen Tafel bey den Aegyptern nicht ſehr hoch hinaufzugehen. Die Trennung der Beine und der Abſtand der Arme von dem Körper der Figuren, und folglich ihre größere Bewegung und Thätigkeit, dünken ihm hiervon ein Beweis zu ſeyn. Es iſt daher dieſe Tafel wahrſcheinlich ein Denkmal der ſpätern Zeit, welches aber das Andenken der ältern Gebräuche aufbehält, denen die Aegypter, wie bekannt, immer ſehr getreu blieben.

Sie macht indeß der Kunſt dieſer Nation Ehre; denn man bemerkt darin ein Detail der Verzierungen, und eine zu abſichtsvolle Symmetrie, als daß dieſe nicht die Folge eines Scharfſinns und Nachdenkens ſeyn ſollten, die ſchon lange vor der Verfertigung dieſes Denkmals bey den Aegyptern herrſchend waren.

Er glaubt ferner, daß dieſe Tafel, die wohl unſtreitig in Aegypten ſelbſt verfertigt wurde, zu der Zeit nach Italien gekommen ſey, als die Römer den ägyptiſchen Gottesdienſt unter ſich aufnahmen, folglich gegen das Ende der Republik. Wahrſcheinlich hatte dieſe Ueberbringung die Abſicht, die Religionsgebräuche, die man einführen wollte, deſto beſtimmter zu machen, und ihre Abänderung zu verhüten.

III.

Von den Auslegern dieser Tafel habe ich in den Zusätzen zu den Kollektaneen schon mehrere, als die hier von Lessing angeführten, genannt. Zu den ältern gehört noch Olaus Rudbeck, *) der in diesem alten Denkmal einen runischen Kalender zu finden glaubte, und in den Figuren desselben die ältesten Schriftzüge der Lappen und andrer Völker des äußersten Nordens sah. Die viele Gelehrsamkeit, welche er zur Bestätigung dieser Meynung anbrachte scheint doch fast eben so sehr verschwendet zu seyn, als die, wodurch Herwart von Hohenburg **) die seinige, daß die Tafel einen Seekompaß vorstelle, zu unterstützen suchte: und die, womit Michael Maier ***) seine Grille, daß der Sinn durchaus chemisch sey, zu erweisen bemüht war. Die Idee von einem Festkalender ist indeß von mehrern Gelehrten angenommen und weiter verfolgt worden; unter andern von Fabricius, †) und am neuesten von Court de Gebelin. ††)

Alle Deutungen möchten indeß wohl vergeblich, wenigstens auf keine Gewißheit hinzuführen

*) Atlantica, P. II. c. XI.

**) Thes. Hieroglyphicor. s. Admiranda ethnicae theogliae Mysteria; Monachii, 1626. 4.

***) Arcana arcanissima, h. e. Hieroglyphica Aegyptio-Graeca; Oppenh. 1651. 4.

†) Menologium, s. Libellus de Mensibus, Hamb. 1712. 8. p. 24.

††) Le Monde primitif, analysé et comparé avec le Monde moderne; Par. 1773. 9. Vol. 4.

seyn; und Pignorius wählte unstreitig den sicherern Weg, wenn er sich nicht auf Deutung des Ganzen, sondern nur auf wahrscheinliche Erklärung der einzelnen Figuren, einließ. Auf ähnliche Weise verfuhr auch der Graf Caylus, der überhaupt dieses Denkmal mehr nur von Seiten der Kunst betrachtet, und gleich zu Anfange seiner schätzbaren Abhandlung erinnert,*) daß nichts so schwer zu erklären sey, als ein aus solch einer Menge von Figuren zusammengesetztes ägyptisches Monument; und daß alle darüber mögliche Muthmaßungen desto weniger befriedigend ausfallen müssen, weil die griechischen Schriftsteller, unsre einzigen Wegweiser in dem Labyrinth ägyptischer Alterthümer, unter einander selbst nicht einig, und nicht selten mit den noch vorhandenen Denkmälern im Widerspruch sind. Die Isische Tafel giebt davon mehr als Ein Beyspiel. Außerdem kann man die ägyptischen Kunstwerke mit eben dem Auge ansehen, womit Marsham die ägyptische Religion ansieht, von der er sagt: immensa res est Aegyptiorum religio, seu cultus vetustatem spectemus, seu varietatem. Und so sinnreich und gelehrt auch die bisher gegebenen Erklärungen der Isischen Tafel sind; so sind doch dadurch immer nur noch wenig Schwierigkeiten gehoben. Denn die gewöhnlichen Systeme

*) Ich habe mich bey dieser Abhandlung etwas länger verweilen zu dürfen geglaubt, weil sie, so viel ich weiß, in den vier ersten Bänden der, wie es scheint, ins Stocken gerathenen, deutschen Uebersetzung dieser Sammlung noch nicht enthalten, und das Original in wenig Händen ist.

sind mehr für ihre Erfinder schmeichelhaft, als für ihre Leser lehrreich. Bloße Beschreibungen sind freylich minder blendend, als Systeme; sie dienen aber doch wenigstens dazu, die Aufmerksamkeit derjenigen, der die Antike studiren will, gehörig zu richten, und ihm Mittel an die Hand zu geben, die einzelnen Umstände mit einander zu vergleichen, und weiter zu gehen, als derjenige, der die Beschreibung gab.

Die Hauptabsicht, welche der Graf Caylus dieser Tafel beylegt, den ägyptischen Götterdienst mehr festzusetzen und zu erhalten, scheint ihm durch die Untersuchung der Figuren bestätigt zu werden, die sich auf ihrem Rande befinden. Man bemerkt in denselben verschiedene gottesdienstliche Verehrungen, welche Thieren geleistet wurden, die nach unsern Begriffen auf die seltsamste Weise zusammengestellt sind. Auch findet man die größern sowohl als die kleinern ägyptischen Gottheiten fast alle auf dieser Tafel vorgestellt, so viel sich davon urtheilen läßt, da die einzelnen Theile der ägyptischen Theologie so gar unzulänglich bekannt sind. Und ob man gleich mit vieler Wahrscheinlichkeit annehmen kann, daß dies Denkmal nicht von dem höchsten Alterthum ist; so ist doch die große Einfachheit des Ausdrucks immer noch auffallend genug. Diese Einfachheit verdient einige Bemerkungen; um so mehr, da sie mir mit Fleiß angewandt und beybehalten zu seyn scheint.

Es gehörte viel Zeit dazu, ehe man in der Kunst zu einer überall anerkannten Composition gelangte,

langte; und es ist sehr begreiflich, daß die ersten Compositionen dieser Art anstößig seyn, und lange schon da seyn mußten, ehe man sie unter die Religionsgebräuche aufnahm. Man wird also leicht zugeben, daß die Aegypter, welche von der Malerey und Bildhauerey keinen andern, als gottesdienstlichen Gebrauch machten, lange Zeit hindurch sich nicht von der einfachen Darstellung einer Figur entfernt haben, die zugleich zum Beyspiel und zur Anbethung diente. Denn die einzeln stehenden Figuren zeigen alles deutlich, ihr Ausdruck ist ohne Verwirrung, und es lassen sich ganz bestimmt ihre Attribute sowohl, als der Anlaß ihrer Thätigkeit, unterscheiden. Dieser Idee zufolge, war eine einzelne Figur lange Zeit hinreichend, um die Menge derer zu bezeichnen, die sich versammelten, entweder, um ihre Opfer darzubringen, oder um den Feyerlichkeiten beyzuwohnen, zu Wachen der Gottheit zu dienen, oder ihr Gefolge zu vermehren. Eben dieser Grundsatz der Simplicität bewog auch die Aegypter, die Figuren ihrer halberhobenen Arbeiten, oder vielmehr ihrer eingegrabenen Kunstwerke, allemal im Profil zu zeichnen, und nie von vorne, noch in Dreiviertel des Körpers. Der Gebrauch des Profils, den sie beständig beybehielten, hatte in eben dieser Einfachheit seinen Grund; ich sage, sie behielten ihn bey; denn unstreitig ging er in der Erfindung voran. Außerdem würden die Körper aus allen andern Gesichtspunkten nicht nur zu viel Studium, zu viel Feinheit und Sorgfalt für eingegrabenes Bildwerk erfordert haben, sondern die Schwierigkeit, ihre Handlungen zu bezeichnen, wäre auch weit größer gewesen. Man muß indeß gestehen,

daß die Köpfe, die Füße und Hände in den ägyptischen Kunstwerken sehr wenig Andeutung der Züge, der Handlung und Mannigfaltigkeit haben; ungeachtet der Leichtigkeit, welche das Profil ihrer Ausführung verschafft, und der Gewohnheit, die man in Aegypten hatte, den Körper aus diesem Gesichtspunkte darzustellen.

Bey dem allen muß man doch auch gestehen, daß man, ungeachtet des Mangels an Schönheit der Zeichnung, dennoch den Aegyptern nicht, wie so manchen andern kunstverständigen Völkern, irgend einen Fehler in den allgemeinen Verhältnissen vorwerfen könne. Die Aegypter haben freylich kein Gefühl, kein Studium in der *Wahl der Natur*; aber die gemeinen Verhältnisse beobachten sie allemal genau, und beleidigen nie das Auge, weder durch eine übertriebene Schlankheit, noch durch ein *allzukurzes* und schwerfälliges Verhältniß; und eben diese Genauigkeit beobachteten sie auch in Ansehung der Ausmessungen der Breite. Freylich haben sie, den Horus als Kind allein ausgenommen, immer das völlig erwachsene Alter zur Vorstellung beyder Geschlechter gewählt. Diese Gründe, verbunden mit denen Bemerkungen, zu welchen mir eine wiederholte Untersuchung dieser Gegenstände Gelegenheit gegeben hat, überreden mich, daß die Darstellung der ägyptischen Denkmäler in dem Gesichtspunkte malerischer Zusammenstellung und Anordnung, sie angenehmer für das Auge, und interessanter für die Aufsuchung, machen würde. Denn man sammelt und betrachtet das mit größerm Vergnügen und Wohlgefallen, wovon man weiß, daß man es wenig-

stens von einer Seiten kennt; und dieser Wachsthum der Untersuchungen muß der Literatur manches neue Licht geben.

Mit Recht rügt der Graf Caylus in der Folge noch die bey neuern Alterthumsforschern nur allzu herrschende Meynung, daß man bey der Deutung ägyptischer Denkmähler beständig in einem Gleise bleiben, und alle ägyptische Figuren als Vorstellungen der Isis oder des Osiris ansehen müsse. Dies Vorurtheil kann nur gar zu leicht irre führen. Man denke nur an die Menge der ägyptischen Priester und Priesterinnen, an den dort herrschenden Aberglauben, der bald diese, bald jene besondere Schutzgottheit wählte. Schon die Verschiedenheit des Hauptschmucks sollte auf verschiedene und mannigfaltigere Deutung führen.

Alle sitzende Figuren auf der Isischen Tafel hält er für höhere, oder geringere Gottheiten. Man findet freylich zuweilen auch Priester in dieser Stellung; dann aber haben sie gemeiniglich keinen Kopfputz, halten gewöhnlich eine Rolle auf dem Schooß, und scheinen etwas zu lesen, was wohl nichts anders, als die heiligen Bücher andeutet. — Unstreitig ist indeß Isis die vornehmste Gottheit und der herrschende Gegenstand dieses schätzbaren Denkmahls, welches auch ihr ohne Zweifel gewidmet war. Diese Göttin nimmt mit einem ansehnlichen Gefolge die größte von den drey Hauptabtheilungen der ganzen Tafel ein. Die vergrößerte Proportion dieser Figuren, und der Reichthum der Verzierungen, beweisen den vorzüglichen Rang die-

ser Gruppe. Mit Recht gab man daher dem ganzen Kunstwerke den Namen der Isischen Tafel.

IV.

Was Lessing, gleich den übrigen Auslegern dieser Tafel, für Sphinxe, und hier für Androsphinxe nimmt, erklärt der Graf Caylus für Löwen; und macht*) die allgemeine Anmerkung, daß man in den meisten ähnlichen Abbildungen diese Figuren dafür nehmen müsse. Der Weiberkopf, welchen sie zuweilen haben, war, seiner Meynung nach, Andeutung des himmlischen Zeichens der Jungfrau, wie der Löwe *selbst*, bekanntermaßen, das Symbol eines *Himmelzeichens* war. Die Ausländer, selbst unter den Alten, verstanden sich zu wenig auf die Allegorien dieser Nation, *und* begnügten sich, das, was sie gesehen oder *gehört* hatten, nur im Allgemeinen anzugeben; *und* ohne sich dabey viel vorzuwerfen zu haben, setzten sie die phantastische Figur des Sphinx zusammen, und führten sie mit diesem neuen Namen *in ihre* Fabel ein. Freylich giebt auch Plutarch in seiner Abhandlung über die Isis und den Osiris, der Vereinigung dieser beyden Himmelszeichen den Namen Sphinx. Finden wir aber nicht, nach dem zweyten Buche des Herodot, daß man in Griechenland die Verehrung und selbst die Benennungen der ägyptischen Götter abgeändert hatte? Plutarch bediente sich also des griechischen Namens; und ich sollte glauben, daß man, um genau zu reden, die-

*) Récueil, T. VII. p. 104.

ſen Ausdruck in der Beſchreibung ägyptiſcher Denkmäler billig nicht brauchen, ſondern ihn lieber blos der griechiſchen Fabel vorbehalten müßte.

Das Herabhangende am Kinn auf einigen Figuren dieſer Tafel, was L. für einen Bart zu halten geneigt iſt, erklärt der Graf Caylus für die Pflanze Perſea, deren Blätter mit der menſchlichen Zunge viel Aehnliches hatten, und daher der Iſis und beſonders dem Harpokrates, als Gotte des Schweigens, geheiligt waren. Für eben dieſe Pflanze hält er auch das bey Fig. 2. der Einfaſſung, was Pignorius für einen Schlangenſchweif nahm.

2.

Was der Graf über die den Aegyptern ſo gewöhnliche Profilzeichnung bemerkt, iſt ſchon oben angeführt worden. Von den Bruſtbildern, die ſowohl auf der Tafel ſelbſt, als in der umherlaufenden Verzierung vorkommen, erinnert auch er, daß ſie nicht im Profil, ſondern von vorn gezeichnet ſind, und folgert daraus, daß man es nicht der Unwiſſenheit der Aegypter, ſondern blos ihrer Willkür zuſchreiben müſſe, daß ſie dem Profil einen ſo ausgezeichneten Vorzug gaben. Uebrigens wünſcht er, daß die ſechs weiblichen, völlig gleich gebildeten und verzierten weiblichen Büſten ſo leicht zu benennen und zu deuten wären, wie die vierzehn männlichen Bruſtbilder mit einem Barte. Die Unterſuchung einiger Denkmäler in Beſitz des Grafen ſelbſt, vereint mit der ihm von dem Abte Barthelemy geleiſteten Beyhülfe, und der Benutzung der königs-

licher Sammlung von Alterthümern, veranlassen ihn zu der Behauptung, daß dieses Brustbild den Dionysos oder Bacchus, und zwar nicht den indischen, sondern den ägyptischen, vorstelle. Der Kopf dieses Gottes, mit einem Aufsatze von drey zusammengefügten Federn, wird daher ein sehr verschiedenes und ganz abgesonderter Gegenstand von dem Osiris, welchen die Geschichtschreiber gemeiniglich mit dem Bacchus verwechselt haben. Uebrigens kann man die Idee von dem bärtigen Bacchus, der deswegen Katapogon hieß, am Schluß des dritten, und zu Anfange des vierten Buchs beym Diodor weiter ausgeführt und entwickelt finden.

3.

Die Schuhe oder Fußsocken, welche nicht nur die beyden Priester neben dem Apis, sondern auch die in dem Fache gegenüber neben dem Mnevis haben, sind auch der Bemerkung des Grafen Caylus nicht entgangen, und scheinen auch ihm eine in ihrer Art einzige Ausnahme zu machen. Nach dem Herodot waren die Schuhe der Aegypter aus Papyrus verfertigt.

4.

Was L. in den Vorderpfoten der Katze im dritten Felde der Tafel, Fig. d. beym Kircher, nicht unwahrscheinlich für ein Sistrum hält, scheint dem Grafen ein Scepter zu seyn. Von dem Sistrum der ersten Figur der Einfassung, und der beym Pignorius zu S. 67. befindlichen größern Abbildung dieses musikalischen Instruments, ist hier indeß die Gestalt etwas verschieden.

5.

Das Laubwerk des Randes zwiſchen der Einfaſſung und den drey Feldern möchte ich doch nicht mit L. ſchlechthin groteskes Laubwerk nennen. Blos wegen der eingeflochtenen Menſchenköpfe, oder Büſten, nennt er es ſo. Dieſe ſind aber hier doch etwas anders, und regelmäßiger, als in den eigentlichen Grotesken, angebracht. Und der Graf Caylus ſcheint mit Recht zu erinnern, daß die öftere Wiederholung dieſer kleinen Büſten, und ihre Anbringung innerhalb der Tafel ſelbſt, Beweiſe ſind, daß ſie nicht bloſe Verzierungen abgeben ſollten, nicht blos ein Werk der Phantaſie waren; ob es gleich ſehr ſchwer, wo nicht gar unmöglich, fallen möchte, ſie zu deuten.

X.

Kleinere antiquarische Fragmente.

1.

Karyatiden.

Den Ursprung dieser figurirten Säulen meldet Vitruv gleich zu Anfange seines Werks, wenn er ein Exempel anführen will, wie nützlich einem Architekten auch die Kenntniß der Geschichte sey, um von verschiedenen Verzierungen seiner Werke Rechenschaft geben zu können: Carya civitas Peloponnesi, cum Persis hostibus contra Graeciam consensit, postea Graeci, per victoriam glorioso bello liberati, communi consilio Caryatibus bellum indixerunt. Itaque oppido capto, viris interfectis, civitate deleta, matronas eorum in servitutem abduxerunt. Nec sunt passi, stolas, neque ornatus matronales

deponere; uti non uno triumpho ducerentur, sed aeterno servitutis exemplo gravi contumelia pressae poenas dare viderentur pro civitate. Ideo qui tunc architecti fuerunt, aedificiis publicis designaverunt earum imagines oneri ferendo collocatas, ut etiam posteris nota poena peccati Caryatium memoriae traderetur.

Wenn dieses seine Richtigkeit hat, so werden auch die Karyatiden des Diogenes in dem Pantheon *) dergleichen weibliche, zu Säulen dienende, Figuren gewesen seyn; und ich gestehe es, daß ich nichts davon begreife, wenn Herr Winkelmann bey Gelegenheit dieses Künstlers schreibt: **)

„Aller Wahrscheinlichkeit nach ist noch eine „von den Karyatiden des Diogenes von Athen, welche im Pantheon standen, übrig; sie steht unerkannt in dem Hofe des Pallastes Farnese. Es ist „die Hälfte einer männlichen unbekleideten Figur „bis auf das Mittel, ohne Arme. Sie trägt auf „dem Kopfe eine Art eines Korbes, welcher nicht „mit der Figur aus Einem Stücke gearbeitet ist. „An dem Korbe bemerkt man Spuren von etwas „Hervorragendem, und allem Anschein nach sind es „vorgestellte Blätter gewesen, welche denselben bekleidet haben; auf eben die Art, wie ein solcher „bewachsener Korb einem Kallimachus das Bild zu „einem korinthischen Kapital soll gegeben haben.

*) Plin. L. XXXVI., c. 5.

**) Geschichte der Kunst, S. 387.

„Diese halbe Figur hat etwa acht römische Palmen, „und der Korb drittehalb. Es ist also eine Sta„tue gewesen, die das wahre Verhältniß zu der attiſchen Ordnung im Pantheon hat, welche etwa „neunzehn Palmen hoch ist. Was einige Schrei„ben bisher für dergleichen Karyatiden angesehen, „haben, zeugt von ihrer großen Unwissenheit."

Hier citirt er des Demontiosii Gallus RomaeHospes, p. 12., den ich denn nothwendig nachsehen müßte. — Indeß ist mir mancherley in den Worten des Herrn W. sehr verdächtig. Seine Karyatide ist eine männliche Figur; nach dem Vitruv aber stellten dergleichen Säulen nur Weiber vor. Die Männer von Karya hatten alle über die Klinge springen müssen.

So viel muß ich zwar gestehen, daß mir die Erzählung Vitruv's ziemlich fabelhaft scheint. Karya war ein geringer Flecken in dem lakonischen Gebiete; wie konnte dieser sich unterstehen, mit den Persern gemeinschaftliche Sache zu machen? Auch erwähnt kein einziger alter Geschichtschreiber hiervon das Geringste.

Karya, sagt Pausanias, *) oder, nach ihm, Karyä, war der Diana und den Nymphen geweiht, deren Fest die lacedämonischen Jungfrauen alljährlich daselbst mit feierlichen Tänzen begingen. Karyatiden hießen daher auch dergleichen zu Ehren der Diana tanzende spartanische Jungfrauen;

*) L. III., c. X., p. 230.

und solche Karyatiden waren die vom Praxiteles, deren Plinius *) gedenkt, wie aus der Gesellschaft, in die er sie mit den Mänaden und Thyaden setzt, zu schließen ist.

Harduin hat daher sehr unrecht, wenn er diese Karyatiden des Praxiteles mit denen des Diogenes für einerley Vorstellungen hält, und bey Gelegenheit dieser in seinen Noten auf sie zurückweißt.

Dergleichen tanzende Karyatiden waren auf dem Ringe des Klearch. **)

*) L. XXXVI. c. 4.

**) S. Plutarch. in vita Artaxerxis, ed. Bryant. T. V. p. 285. Junius de Pictura Veterum, p. 114.

Zusatz des Herausgebers.

Winkelmann redet in einer andern früher herausgegebenen Schrift *) noch umständlicher von den Karyatiden; und diese Stelle, in der Einiges mit der oben angeführten Uebereinstimmendes vorkommt, muß ich vorher mittheilen, ehe ich über beyde, und Lessing's Erinnerungen wegen der letztern, nähere Erörterung geben kann.

„Karyatiden," sagt er, „auch Atlantes **) „und Telamones ***) genannt, welche anstatt „der Säulen dienten, sieht man an einem Tempel „auf einer Münze; ****) und in Athen tragen „weibliche Figuren die Decke eines offenen Ganges „an dem sogenannten Tempel des Erechtheus.†) „Es hat dieselbe von allen Reisenden Niemand mit „demjenigen Verständnisse betrachtet, daß wir be„lehrt werden können, von was für Zeit dieselben „sind: Pausanias meldet nichts von denselben. „Die angeführte ††) männliche Karyatide in dem „Farnesischen Pallaste ist, wie man vorgiebt, beym

---

*) Anmerkungen über die Baukunst der Alten. Leipz. 1762. 4. S. 57 f.

**) Athenaeus, Deipnos. L. V. p. 206. lin. 11.

***) Vitruv. L. VI. c. 10.

****) Havercamp Num. Reg. Christ. tab. 19.

†) Pococke's Descript. of the East, T. II. p. 163.

††) W. hatte nämlich schon S. 32. dieser Anmerkung dieses Trunes einer vermeynten Karyatide Erwähnung gethan.

„Pantheon gefunden worden; und es ist glaublich, „daß es eine von denjenigen sey, welche vom Dio„genes aus Athen gearbeitet waren, und über „dem untern Säulengange in dem Tempel standen; „das ist, welche anstatt der zweyten Ordnung Säu„len waren. Die jetzige Kornische auf den untern „Säulen hat zwar nicht denjenigen Vorsprung, „welcher zur Base solcher Figuren, wie die gegen„wärtige ist, hätte dienen können: man muß aber „bedenken, daß dieser Tempel zweymal im Feuer „gelitten, und wiederum vom Marco Aurelio „und Septimio Severo ausgebauet worden; es „muß also inwendig eine große Veränderung vor„gegangen seyn. — — — Die attische Ordnung „über die untern Säulen, welche ein Werk von „wenig vorspringenden Pilastern war,*) und vor „zwey Jahren barbarischer Weise weggenommen ist, „war augenscheinlich der Größe dieses Tempels nicht „gemäß: an der Stelle desselben müssen die Kary„atiden ehemals gestanden haben. Es trifft wenig„stens die Maaß der farnesischen Figur mit der „Höhe der attischen Ordnung überein, welche an „neunzehn Palmen hat. Diese halbe Figur hat et„wa acht Palmen, und der Korb auf dem Kopfe „drittehalb. Was einige Scribenten **) bisher für „dergleichen Karyatiden angesehen haben, zeugt „von ihrer großen Unwissenheit. Eine besondere Art „von Karyatiden war in dem Grabmahle der

*) Conf. Stuckely's Account of a Roman Temple; Philos. Transact. 1720. Dec.

**) Demontios. Gallus Romae Hospes, p. 12. Nardini Roma, p. 343. ed. 1704.

„Freygelaſſenen des Sextus Pompejus, *)
„wo ſtehende männliche nackte Figuren auf dem
„Kopfe ein Kapitäl trugen, und mit beyden Hän-
„den eine ſtehende Säule hielten, welche aber nichts
„zu tragen hatte."

Natürlich mußte L. es widerſinnig und auf-
fallend finden, daß Winkelmann, der die Stelle
Vitruv's vor Augen hatte und Sprachkenntniß
genug beſaß, von einer männlichen Karyatide
reden, und in dem Bruchſtück einer männlichen Fi-
gur die Bildung einer ſolchen zu finden glaubte,
die nicht nur ihr Name ſchon als weiblich andeu-
tet, ſondern die auch Vitruv unmittelbar vor der
oben angeführten Stelle noch ganz ausdrücklich als
weiblich angiebt: Si quis status marmoreas,
mulieres stolatas, et quae Caryatides
dicuntur, pro columnis in opere statuerit, et
insuper mutulos et coronas collocaverit, per-
contantibus ita reddet rationem. Und kaum iſt
es vollends zu begreifen, wie er dieſen Irrthum
nach zwey Jahren in ſeiner Geſchichte der Kunſt
wiederholen konnte.

Eher noch hätte er bey jenem Bruchſtück ei-
ner männlichen Bildſäule an die Perſer denken
können, von denen Vitruv unmittelbar nach der
Stelle über die Karyatiden ein gleiches Schickſal
erzählt, nachdem ſie von den Lacedämoniern, unter
Anführung des Pauſanias in der Schlacht bey

*) Montfaucon, Antiquité expliquée, T. V.
pl. 16. p. 54.

Kataa, waren überwunden worden; obgleich der Gebrauch dieser persischen Bildsäulen an Gebäuden sehr selten gewesen, und kein Ueberrest aus dem Alterthume mehr davon vorhanden zu seyn scheint.*)

Aber W. hielt nun einmal die Karyatiden, wie er auch in der zweyten Stelle ausdrücklich sagt, mit den Atlanten und Telamonen für einerley, und dachte nicht an die schon im Namen der erstern liegende Verschiedenheit des Geschlechts, noch an die ausdrückliche Bezeichnung und ganze Erzählung beym Vitruv.

Hätte er diese mehr vor Augen gehabt, so würde er auch jenen Ueberrest einer Statue schon deswegen für keine Karyatide gehalten haben, weil sie einen Korb auf dem Kopfe trägt, aus welchem, seiner eigenen Vorstellung nach, Blätter hervorragen. Von den Karyatiden sagt Vitruv ausdrücklich, daß sie oneri ferendo collocatae, zur Tragung der Last des obern Theils der Gebäude, oder des Gebälkes, gleich den Säulen, bestimmt gewesen sind; und eben dies war auch bey den Atlanten und Telamonen der Fall. Telamones sagt Vitruv,**) dicuntur a statuariis signa in muris, quae mutulos vel coronas, aut similia sustinent, quae Graeci ἀτλαντας vocant. Was mutili bey den Gebäuden waren, erklärt eben dieser Schriftsteller: ***) Ut e tignorum disposi-

*) Vergl. Dr. Stieglitz, Geschichte der Baukunst der Alten (Leipz. 1792. 8.), S. 320.

**) De Architect. I. V. c. 9.

***) Ibid. L. IV. c. 2.

tionibus triglyphi, ita e cantheriorum projecturis mutulorum sub coronis ratio est inventa. Ita fere in operibus lapideis et marmoreis mutuli inclinati scalpturis deformantur, quod est imitatio canteriorum. Die coronae dies waren, wie bekannt, die, auch davon benannten, Korniſchen oder Karnieſe.

Eher noch hätte Winkelmann bey dem Reſte oder Tronco jener Figur an die Kanephoren (κανηφοροι) oder Statuen denken können, welche Blumenkörbe auf den Häuptern trugen. Aber auch dieſe waren weibliche Figuren, und wurden wohl nie ſtatt der Säulen gebraucht. Blos die Nähe des Pantheons ſcheint ihn alſo zu ſeiner nicht gar glücklichen Muthmaßung, und der weitern Ausführung derſelben, verleitet zu haben.

Mag es übrigens mit der Erzählung Vitruv's von Entſtehung der Benennung der Karyatiden für eine Bewandniß haben, welche es will; genug, die Sache hat ihre Richtigkeit, daß dergleichen Figuren zu Säulen ſelbſt, auch wohl nur zum verzierenden Bildwerke derſelben, gebraucht worden ſind. Das lehren uns die noch davon vorhandenen Beweiſe, vornämlich die Karyatiden an dem Pandroſeum, einem Theile des Erechtheus-Tempels zu Athen, deſſen Gebälk von Karyatiden getragen wird, von denen vier an der Fronte befindlich ſind, und an jeder Seite eine ſteht. *) Daß aber die

*) S. The Antiquities of Athens, T. II. Ch. 2. Pl.

die vier hermetischen Säulen eines Merkurtempels auf einer Münze des Kaisers Mark Aurel, in der Sammlung der Königin Christina, welche Winkelmann nachweist, Karyatiden seyn sollten, ist mir noch zweifelhaft; wenigstens erhellt das aus der, ziemlich unbestimmten, Kupferabbildung nicht. Haverkamp nimmt sie in seiner Erklärung für vier Atlanten.

In beyden angeführten Stellen sagt übrigens Winkelmann mit den nämlichen Worten, daß dasjenige, was einige Scribenten bisher für dergleichen Karyatiden angesehen haben, von ihrer großen Unwissenheit zeuge. Und hier nennt er den Demontiosius und Nardini.

Demontiosius, oder de Mont-Josieu, handelt in dem zweyten Abschnitte seines ziemlich selten gewordenen Buchs *) von dem Pantheon des Agrippa, und von der Symmetrie der Tempel des Alterthums. Nachdem er sich in An-

---

Pl. XVI — XX. Vergl. Dr. Stieglitz's Geschichte der Baukunst der Alten, S. 320. 330. Nur aus der Anführung des Herrn von Blankenburg bey der N. A. von Sulzer's allg. Theorie, Art. Karyatiden, kenne ich die eigene Sammlung von Abbildungen dieser Figuren, die Ger. v. Jode in Kupfer gestochen, und unter dem Titel herausgegeben hat: Caryatidum, Termas vocant, sive Atlantidum multiformium, ad quemlibet Architecturae ordinem accommodatar. Cent. I. 16 Bl.

*) Gallus Romae Hospes, Romae, 1585. 4.

sehung jenes Gebäudes auf die bekannte Stelle beym Plinius bezogen hat, verweilt er sich gleich Anfangs bey den von diesem Schriftsteller erwähnten Karyatiden. Primum igitur, sagt er, videndum est, quae essent illae caryatides ab autore nostro celebratae, et ubi sitae essent. Tum, si quae earum supersint hodie vestigia. Existimarunt recentiores artifices, caryatides ab antiquis pro columnis tantum oneri ferendo factas fuisse, et omnes eodem modo positas. Ideo cum Pantheum omne diligenter oculis perlustrassent, his Plinii verbis admoniti, nec tamen ulla vestigia earum odorari possent, sed ne locum quidem reperire, *cui olim* insistere potuissent, rem ultra non promoverunt. At viris doctis suboluerat, caryatidum non unum tantum genus fuisse; sed defuere illis exempla. Accidit forte, cum aliquando ante aedem illam iter facerem una *cum* Julio Jacobino, viro antiquitatis studiosissimo, ut, loci aspectu admonitus, sciscitarer ex eo, vidissetne unquam ibi mulierum effigies marmoreas, velut oneri ferundo positas, aut fragmenta quaedam ejusmodi. Tum ille ostendit mihi quatuor capita mulierum, in fronte porticus ad dextram humeris tenus supra terram extantia, ex totidem tabulis marmoreis exscalpta; sed asserebat, se vidisse mulierum formas integras, egesta quondam inde terra, qua nunc obruta latent. Visus sum illico videre caryatides illas diu a me quaesitas. Quippe cum supra caput earum marmor ex eadem tabula promineat, earum capitibus tota

illa projectura inniti videtur, illae vero destinatae oneri ferendo. Praeterea varius est earum ornatus, et peregrinus; ut vel id admonere videatur, cujus sint conditionis. Notum est ex Vitruvio, unde primum caryatidum usus in aedificia transierit. — — Hoc Vitruvii indicio quis non agnoscat haec signa? Sed hoc puto fucum fecisse viris alioqui perspicacissimis, quod ait Vitruvius, olim pro columnis in opere statui solitas. Atqui has nemo unquam pro columnis agnoverit. Sed autor primum caryatidum usum ostendit, quem postea architecti non dissimili argumento aliorsum etiam traduxerunt, sicubi oneri ferundo inservire posse viderentur. Denique Plinii verba ostendunt, has in columnis templi fuisse, non pro columnis adpositas. En igitur quaesitas caryatides, infausto, si sic loqui fas est, sidere natas caryatides: primum oneri ferendo victorum insolentia destinatas, nunc temporum injuria mutilatas, humo etiam defossas; tametsi mores antiqui a tropheis jubérent abstinere. Locis igitur suis reponendae sunt, quando hunc honorem victis etiam tribui nulla est invidia.

Die Meynung des Mont-Josieu läuft also, wie man sieht, vornämlich darauf hinaus, daß man sich in der frühern Architektur der Karyatiden anstatt der Säulen bedient, in der Folge aber, und so auch beym Pantheon, sie nur an den Säulen, oder am Gemäuer, als halberhobene Figuren, angebracht habe. Dies könnte man desto leichter zu-

geben, da Plinius die Karyatiden an dem Pantheon nicht pro columnis, sondern in columnis angebracht, nennt, und Vitruv in der obigen Stelle auch die Telamonen als signa in muris beschreibt, und sie eine Arbeit der Bildhauer nennt. Auch ist wirklich in der Stelle des Plinius vom Diogenes nicht als von einem Baumeister, sondern als von einem Bildhauer die Rede; es wird nicht von ihm gesagt, daß er das Pantheon erbauet, sondern nur, daß er es verziert habe: Agrippae Pantheum decoravit Diogenes Atheniensis. Aber daß diese Verzierungen so tief am Fuße des Gebäudes sollten angebracht gewesen seyn, ist doch nicht wahrscheinlich; ob man gleich die Worte des Plinius: sicut in fastigio posita signa, sed propter altitudinem loci minus celebrata, mit Unrecht auf die Karyatiden gezogen hat. *) Winkelmann selbst macht sie zur zweyten Säulenreihe; aber doch nur, so viel ich sehe, aus bloser Vermuthung. Mont-Josieu denkt sich die Karyatiden an dem Fußgestelle (stylobates) der Säulen, des ehedem, seiner Meynung nach, tiefern **) und zum Theil verschütteten Tempelgebäudes. Totam autem al-

*) Vergl. Ridolf. Venuti Descrizzione Topogr. delle Antichità di Roma, T. II. p. 73. 74.

**) Piranesi aber (T. I. p. 11.) behauptet das Gegentheil. Vergl. Venuti, am angeführten Orte, S. 74. Hingegen sagt Sandrart in seiner deutschen Akademie, Th. I. S. 22, man habe damals, als er in Rom gelebt, von der Erde in

udinem, sagt er, quae intercepta fuerat, ita mmode distribui posse visum est, si stylotis columnarum templi cum coronice et asi dentur palmi tredecim: ut inter coronem et basin relinquantur pro singulorum ylobatarum altitudine palmi deni, et pro latitudine seni. Hic olim collatae fuerunt caryatides, ad templi speciem ornandam, inde mperitorum manibus revulsae fuerunt. Nunc gitur pristinum locum repetite, caryatides! Die Abbildung, die er von einer dieser vermeynten Karyatiden hinzufügt, scheint in der That seine Vermuthung eher zu bestätigen als zu widerlegen, wenigstens ihn der großen Unwissenheit nicht schuldig zu machen, die ihm Winkelmann vorwirft.

Noch unschuldiger aber kommt Nardini dazu, diesen Vorwurf theilen zu müssen. Er führt die Meynung des Mont-Josieu nur an,*) ohne ihr jedoch im Ganzen beyzustimmen: Ingeniosa quidem, fateor, sagt er, et erudita haec conjectura est, veruntamen suis non carens difficultatibus. Aus architektonischen Gründen ist es ihm unwahrscheinlich, daß die Karyatiden an dem Würfel des Fußgesimses der untern Säulenreihe sollten befindlich gewesen seyn. Hingegen glaubt er, der mittlere Theil des Tempels habe vielleicht eine, den Göttern der Unterwelt gewidmete Vertie-

---

acht bis zehn Staffeln in diesen Tempel hinunter steigen müssen.

*) Roma Vetus, L. VI. c. 4. in Thes. Gronov. T. VI. p. 1268. ss.

fung gehabt, in welche man hinabgestiegen sey, und hier hätten sich vielleicht an der sie umgebenden Mauer oder Säulenreihe die Karyatiden befunden können. Uebrigens setzt er noch hinzu, daß jene angeblichen Basreliefs weiblicher Figuren vielleicht eben die wären, die zur Zeit des Nardini im zweyten Hofe des Farnesischen Pallastes, nach der Via Julia zu, neben der Thür an die Wand gestellt waren.

Die Verzierung an dem Grabmal der Freygelassenen des Sextus Pompejus, beym Montfaucon, welche Winkelmann in der zweyten Stelle zuletzt erwähnt, kann gar nicht zu den Karyatiden, sondern eher zu den Persern oder Atlanten gerechnet werden; denn es sind, wie er selbst bemerkt, gleichfalls männliche Figuren.

Sehr wahr erinnert endlich Lessing, daß man bey denen Karyatiden, welche Plinius unter die Arbeiten des Praxiteles zählt, nicht an die architektonische Anwendung ihrer Figuren, sondern an die Nymphen und Priesterinnen der Diana denken muß; welche Göttin selbst Karyatis genannt wurde, wie Pausanias in der oben angeführten Stelle bemerkt. Und Plutarch sagt ausdrücklich, daß tanzende Karyatiden in den Ring des Klearch eingegraben waren.

Das Einzige will ich hier nur noch anmerken, daß es noch zweifelhaft ist, ob Vitruv die kleine Stadt Karya im lakonischen Gebiete, oder eine andere dieses Namens meye, die in Arkadien, und von diesem Gebiete nicht weit entfernt lag.

Dieser letztern wird beym Pausanias und Livius gedacht; und Skaliger*) findet es wahrscheinlicher, daß diese gemeynt sey, weil die in Lakonien eigentlich keine Stadt, sondern nur ein Tempel der Diana gewesen wäre.

In den Osservazioni Istorico-Architettoniche sopra il Panteon; in Roma 1791. 4. führt der Verfasser derselben, Herr L. Hirt zu Rom, S. 9. die beyden Stellen des ältern Plinius an, worin er der Verdienste des Agrippa um das römische Pantheon erwähnt, und versteht dieselben vornämlich von den innern Verzierungen desselben durch Werke der Bildhauerey, ob er gleich auch die Erbauung selbst, besonders wegen der noch bestimmten Nachricht des Dio Cassius, dem Aprippa beylegt. Nachdem er gezeigt hat, daß dieses Gebäude vorzüglich zum Göttertempel bestimmt gewesen sey, untersucht er dessen ursprüngliche Beschaffenheit. Und hier macht er es höchst wahrscheinlich, daß die Karyatiden mit zur innern Verzierung dieses Gebäudes gehört haben, und auf den Säulen befindlich gewesen sind, wie ihm der Ausdruck in columnis anzudeuten scheint.

Plinius bemerkt anderswo,**) daß die im Pantheon befindlichen Säulen Kapitäler aus syrakusischem Erze gehabt haben. Von diesen Kapitälern

*) Animadvers. ad Eusebii Chron. p. 20. Vergl. Cellarii Notitia Orbis Antiqui, p. 795. ed. Cantabr.

**) L. XXXIV. c. 3.

ist keins mehr vorhanden; und von den jetzt noch vorhandenen Säulen befinden sich nur ihrer zwey zu den Seiten der großen Nische in der Mitte, die so stehen, daß gar wohl Karyatiden auf ihnen befindlich seyn konnten. Die übrigen Säulen stehen zwey bis zwey in den sechs andern großen Nischen, um die rings um die runde Wölbung des Gebäudes laufende Vertäfelung stützen zu helfen. Es läßt sich indeß nicht entscheiden, ob auch die Säulen vom Agrippa sind errichtet worden. Da sie indeß keine Kapitäler aus Bronze mehr haben, so ließe sich leicht vermuthen, daß auch diese, so wie jene, von einer der Feuersbrünste unter dem Titus und Trajan zu sehr gelitten hätten, und daß daher die heutigen Kapitäler vom Domitian oder Hadrian wären hinzugefügt worden. Ihre Arbeit gehört zu den besten und vorzüglich gut erhaltenen Werken des Alterthums. Herr Hirt vermuthet, daß die sechs, jetzt verkleideten Nischen ursprünglich offen waren, und daß die Säulen, wie das in den mittlern Nischen noch der Fall ist, an beyden Seiten derselben angebracht gewesen sind, folglich die attische Ordnung dabey nicht Statt gefunden hat. Unter den Gründen, die er für diese Vermuthung anführt, ist auch einer von den beym Plinius erwähnten Karyatiden hergenommen. Es scheint ihm einleuchtend zu seyn, daß diese Karyatiden keine Basreliefs gewesen, die eine zweyte Ordnung ausgemacht und zu Pilastern gedient hätten; weil Plinius in der Stelle, wo er ihrer gedenkt, blos von runden Figuren, oder von Statuen, redet. An der mittlern, dem Eingange gegenüber befindlichen, Nische, glaubt er an den zu beyden Seiten hervor-

stenden Säulen zu sehen, auf welche Art anfänglich alle Säulen angebracht waren, und wie es möglich gewesen, daß darauf Karyatiden stehen konnten, ohne daß dadurch die Harmonie des Ganzen zerstört wurde.

Die ganze Idee dieses geschickten Alterthumsforschers wird durch die zweyte Figur der dritten, dieser Abhandlung beygefügten Kupfertafel noch deutlicher, wo die ganze vorausgesetzte innere Verzierung des Pantheon, in seiner ursprünglichen Gestalt, abgebildet ist. Man sieht hier die großen Nischen offen, mit darin befindlichen Statuen, und auf den vorspringenden Säulen die Karyatiden, oben frey stehend, angebracht.

2.

Dioskorides.

Ein berühmter griechischer Künstler in Edelsteinen, zu den Zeiten des Augustus. Denn der Siegelring, dessen sich dieser Kaiser zuletzt bediente, war von seiner Arbeit. Wenn alle die Stücke von seiner Hand sind, die ihm die Kenner zuschreiben; so muß er alt geworden und erst unter dem Tiberius gestorben seyn. Stosch in seinem bekannten Werke bringt sieben Steine von ihm bey, in welchen allen die Kunst ganz vortrefflich ist. Nämlich, zwey Köpfe des Augustus einen in jüngern, den andern in ältern Jahren; beyde mit einem Bart. Hieraus aber schließe ich, daß es keine Köpfe des Augustus sind. Ferner einen Kopf des Mäcenas; einen Merkur; einen Diomedes mit dem Palladium; einen Perseus; und einen Herkules, der den Cerberus bindet.

Seinen Namen schreibt er auf seinen Steinen, selbst: Dioskurides (Διοσκουρίδης,) und so fand ihn auch Lävinus Correntius in verschiedenen Handschriften des Sueton geschrieben. Diejenige Steine also, auf welchen man ΔΙΟΣΚΟΡΙΔΟΥ mit Auslassung des Y lieset, sind für untergeschoben zu halten; wie sie sich denn auch schon durch die unzierlichen Buchstaben selbst verrathen, die dieser Künstler sehr gleich und schön zu graben

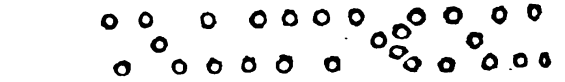
legte. *). Er brauchte die Vorsicht, ihren Umriß st mit tiefen Punkten anzugeben, welche an den ußersten Spitzen derselben noch jetzt sichtbar sind.

Peirescius, den Bagarre diese Punkte emerken ließ, vermuthete, daß es Löcher zu Stifen wären, mit welchen man kleine metallene Buchaben darin befestigt hätte. Cum aliquibus, sagt Stosch, **) in Inscriptione foraminulis, quae ex Peirescii sententia, ut habet Gassendus in ejus vita, extantes ex metallo aliquo literas clavis retinebant. — Sed pace Peirescii, tanti viri, dixerim, et in aliis gemmis inscriptis, praesertim ejusdem Dioscoridis, Evodi et Eutychis, ac aliorum, foraminula illa, si attentius oculoque armato inspiciantur, invenire est; quamorbem putaverim, ad literas distribuendas, recto ac aecquo ordine aptandas, in uniuscujusque earum extremitate scalptores efformasse, atque ii, qui hoc artificium praetermisere, inaequales ac inelegantes, ut in pluribus aliis gemmis observatur, insculpserunt. — Stosch hat ohne Zweifel Recht. Ich will indeß doch die Stelle des Gassendus selbst anführen, weil ich eine Frage dabey zu thun habe, und die Vermuthung des Peirescius dessenungeachtet sinnreich, und bey andern ähnlichen Fällen, an größern Kunstwerken, besonders an Gebäuden anzuwenden ist:

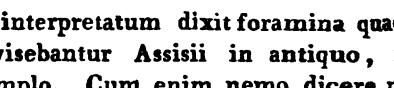
*) Gemmae antiquae caelatae Stoschii, p. 32. 34.

**) Ibid. p. 36.

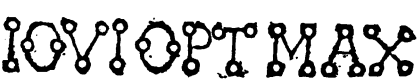
Quia vero inter cetera Bagarrius illi ostendit Amethystum perelegantem, in qua caelatus Solonis vultus, celebris illius Dioscoridis, Augusti caelatoris, manu; ideo cepit ansam edocendi ipsum, quidnam sibi vellent foraminula in Inscriptione, quam ostendit in ectypo, observata hac serie:



Edisseruit enim esse forulos, in quos fuissent inserti clavi continentes graecas ex metallo literas, quae caelatoris illius, seu ΔΙΟΣ-ΚΟΥΡΙΔΟΥ exprimerent nomen: sed ordine retrogrado, ut proprium est caelaturarum ectyporumque. Id autem manifestum fecit, ubi depictis in alba charta, ut mox est factum, foraminulis, lineas interduxit, quae eas literas in hunc modum exprimerent:



Sic se interpretatum dixit foramina quaedam, quae visebantur Assisii in antiquo, nescio quo templo. Cum enim nemo dicere posset, ecquid illa significarent, divinavit ipse, inscriptionem esse, seu dedicationem factam JOVI OPT. MAX. idque demonstravit per lineas foramina sic connectentes:



Sic speravit se interpretaturum seriem quan-

am foraminum Nemausensis Basilicae, quam Quadratam Demum appellant; ubi ectypum binuisset.*)

Meine Frage ist diese: Sind auf dem Steine des Dioskorides, von welchem die Rede ist, nur die bloßen Punkte sichtbar? oder sind sie auch wirklich durch ihre gehörigen Linien mit einander verbunden? Aus der Erzählung des Gassendi sollte man das Erstere schließen; aus dem Stoschischen Kupfer aber erhellt das Letztere. Auf diesem sind die Buchstaben völlig ausgedrückt, und die Punkte hingegen gar nicht angegeben, wie sie es doch gleichwohl seyn sollten, und auf dem gleich darauf folgenden Steine, welcher den Merkur vorstellt, geschehen ist. Sind sie aber, diese Punkte, wirklich verbunden, so brauchte es Bagarris nicht erst vom Peirescius zu lernen, wie sie zu lesen waren. Peirescius konnte nur davon Gelegenheit genommen haben, seine Meynung über den Gebrauch derselben zu sagen. Allein bei einem eingeschnittenen Steine kann dieser Gebrauch gar nicht Statt finden; indem die Vertiefungen der Buchstaben auf solche Weise wieder eben gemacht, und ihr Abdruck verhindert würde. Ganz anders aber ist es bey größern Kunstwerken, besonders an Gebäuden, an welchen die Aufschrift aus großen metallenen Buchstaben bestand, die neben einander in der Mauer befestigt waren. Wo diese Buchstaben hernach weggerissen werden, da ist es möglich,

*) GASSEND. de Vita PEIRESCII. L. II. p. 90 ed. Quedlinb. 1706. 8.

ſie aus den zurückgelaſſenen Löchern zu errathen; und das war es, worauf Peireſcius bey dem alten Tempel zu Aſſiſi glücklicher Weiſe fiel.

Sonſt könnte man über die Stelle des Giſſendi noch anmerken, daß er den Dioskorides nicht caelatorem, ſondern scalptorem, hätte nennen ſollen. Denn, es ſey nun, daß man caelatura und scalptura entweder mit dem Quintilian*) nach den Materien, in welche beyde arbeiteten; oder, mit dem Aldus Manutius**) nach der Form unterſcheide: ſo iſt die Arbeit eines Dioskorides doch niemals caelatura. Nach dem Quintilian nicht, weil dieſe blos in Metallen, nicht aber in Holz und Steinen Statt findet; nach dem Manutius nicht, weil caelatura blos erhabene, getriebene, halbrunde Arbeit bezeichnet; vertiefte Arbeit aber, ſo wie ganz runde, allein der scalptura zukommt. Was man aus der Varroniſchen Ableitung des Wortes caelum von cavum***) dagegen einwenden könnte, iſt nichtig; denn die Bedeutung der Wörter muß nicht nach ihrer Ableitung, ſondern nach ihrem Gebrauche, beſtimmt werden.

Selbſt die Stelle des Apulejus, ****) wo er von des Pyrgoteles Bildniſſen Alexanders,

*) L. II. cap. ult.

**) de Quaesitis per epistolam, L. III. eg. 9.

***) L. IV. de Lingua Latina, ex ed. Stephani, p. 5.

****) Floridor. L. I. p. m. 10.

welche in Edelsteinen waren, caelamen, caelamine excludere, braucht, kann den Gassendi nicht entschuldigen. Denn aus der Folge sieht man, daß Apulejus nicht vertiefte, sondern erhabene Bildnisse meynt, indem er sie toreumata nennt. Dergleichen aber sind die Kunstwerke des Dioskorides nicht, und vielleicht waren es auch die Arbeiten des Pyrgoteles nicht. Denn es ist sehr wahrscheinlich, daß es Apulejus eben so wenig verstanden hat, als Gassendi, sich über solche Dinge gehörig und eigentlich auszudrücken.

Zusätze des Herausgebers.

Von den Lebensumständen des Dioskorides oder vielmehr Dioskurides, ist uns nichts weiter, als blos sein Zeitalter, bekannt. Wegen der beym Stosch vorkommenden geschnittenen Stein dieses Künstlers, bemerke ich nur, daß der eine Kopf des Augustus, Nr. 25, den Stosch für einen Amethyst angiebt, in einen Granat geschnitten ist, wie Mariette *) auf die Anzeige des Herrn v. Thoms, zu Leyden, erinnert, der diesen Stein mit den übrigen Gemmen und kleinen Statuen des Kardinals Massimi an sich gekauft hatte. Stosch machte die Beschreibungen nicht nach den Originalen, sondern *nach Pasten*; und hier täuschte ihn, in Ansehung des Materiellen der Steine, zuweilen sein Gedächtniß. Den Kopf des Mäcen wollte er in der Folge lieber für ein Bildniß des Cicero halten. **)

Daß dieser Künstler noch unter dem Tiber gelebt habe, schließt man aus einer Gemme, die Fulvius Ursinus ehedem besaß, worauf sich der Kopf des Augustus mit einer Strahlenkrone befindet, welches schon seine Apotheose vorauszusetzen scheint. Auch giebt es zwey Achaten mit dem Kopfe Tiber's selbst, einen zu Paris, und den andern zu Wien, welche man dem Dioskorides beyzulegen

*) Traité des Pierres gravées, T. I. p. 335.

**) S. Gori Mus. Florent. T. II. tab. XXXI. n. 2.

egen geneigt ist. Der Kopf des Kaligula hinzegen, den der englische Maler Jenkins besaß, ist zwar mit dem Namen dieses Künstlers bezeichnet, aber wohl gewiß nicht von ihm. So ist auch die Vermuthung des Zanetti nicht wahrscheinlich, daß die Buchstaben *AIO* auf einer Gemme, welche einen der Titanen vorstellt, den Namen des Dioskorides andeuten sollten, weil die Manier von der seinigen ganz verschieden ist. *)

Die Buchstaben, mit welchen der Name des Dioskorides auf die ihm mit Grunde beyzulegenden Steine eingegraben ist, haben allerdings eine vorzügliche Regelmäßigkeit und Eleganz. Ueberhaupt aber waren dies Eigenschaften, welche die griechischen Steinschneider nicht leicht vernachläßigten. Auch Mariette bemerkt, daß die runden Punkte an den Enden der Striche dieser Buchstaben auf mehrern antiken Gemmen vorkommen, und mit zu den wahrscheinlichen Beweisen der Aechtheit gehören. Auch er gedenkt der Vermuthung des Peiresc, dessen Meynung er jedoch so versteht, daß jene Punkte bestimmt gewesen wären, kleine Golddrähte, die man der Gemme eingelegt, oder inkrustirt hätte, zu fassen und festzuhalten. Mariette tritt indeß so wenig, wie Stosch, dieser Meynung bey. Er sieht in diesen Punkten an den Enden der Buchstabenstriche nichts weiter, als was

*) Dactylioth. Zanett. Tab. XXXIII. Vergl. Winkelmann, Descr. des Pierres gravées du Cabinet du feu Bar. de Stosch, p. 339.

man, wie bekannt, auch an den Umschriften fast aller griechischen Münzen wahrnimmt; also blos Punkte, womit man sich die Stellung und Richtung der Buchstaben im Voraus andeutete, ehe man die Striche zog, die nun mehr Bestimmtheit und Gleichförmigkeit erhielten.

Lessing's hiebey aufgeworfene Frage setzt voraus, daß der Stein Nr. 27. beym Stosch der nämliche sey, von welchem in Gassendi's Leben des Peiresc die Rede ist. Und freylich scheint sich dies sowohl aus dem, was Stosch darüber sagt, als aus der Vergleichung des Mäcens beym Stosch, mit dem Kopfe desselben im Mariette, Th. II. Taf. 49, zu ergeben. *Sowohl jener als* dieser, oder vielmehr dieser Eine nämliche Stein, ist jetzt in der königlichen Sammlung zu Paris; und von dem, welchen Bagarris dem Peiresc zeigte, sagt Stosch gleichfalls: in Regium Cimelium migravit. Und doch nennt er diesen unmittelbar vorher nur similem imaginem; wenn dies anders nicht auf die eben vorher gedachten Köpfe gehen soll. Sind sie nun aber nur Ein Stein; dann fragt es sich freylich: woher kam es, daß Peiresc, wie die Stelle beym Gassendi ausdrücklich sagt, blos die Punkte oder Löcher für die Buchstaben sah; und daß jetzt der Name, der Abbildung beym Stosch und Mariette zufolge, völlig ausgeführt darauf befindlich, und von den Punkten keine Spur übrig ist? Vielleicht, daß Bagarris die Buchstaben vollendete und die Striche zwischen die Punkte, und mit in dieselben hinein zog. Daß sie auf dem Kupfer nicht anzudeuten sind, wäre

kann kein Wunder; zumal, da man diese Punkte, die Stosch bemerkt, gemeiniglich nur mit angestrengter Aufmerksamkeit und mit bewaffneten Augen entdecken kann. An dem Merkur (Nr. 28) sind sie indeß sehr auffallend sichtbar.

Aber die Gemme beym Gassendi ist ein Kopf des Solon; und die beym Stosch und Mariette ein Kopf Mäcens! — Dessen ungeachtet kann es Eine Gemme seyn, und ist es auch höchst wahrscheinlich; denn was Bagarris und Peiresc für einen Solonskopf nahmen, wurde von ihnen und mehrern deshalb dafür genommen, weil es andere Gemmen mit eben dem Kopfe gab, welche die Beischrift ΣΟΛΩΝΟC hatten. Diese nahm man für Namensangabe des Kopfes, nicht des Künstlers, des bekannten Steinschneiders Solon, der ein Zeitgenosse des Dioskorides war und sich gleichfalls zu Rom aufhielt. Stosch setzt zu dieser Berichtigung hinzu, daß der Irrthum durch den Herzog von Orleans zuerst entdeckt sey; und Baudelot hat ihn in einer eignen Abhandlung*), umständlich gerügt und widerlegt.

*) Réflexions sur le prétendu Solon, dont on trouve le nom sur quelques pierres gravées antiques. S. Hist. de l'Acad. des Inscr. T. II. p. 406. ed. d'Amst.

3.

Grotteskен.

Pignorius *) leitet sie von der unförmlichen Zeichnungsart der Aegypter her, dergleichen auch auf der Isischen Tafel vorkommt:

Ex his imperitis delineationibus non male quorundam sententia apud Plinium confirmatur, linearem picturam *Philoclis* Aegyptii iventum esse; cum hisce convenire videatur, quod de infantia picturae narrat Aelianus, adeo indocte pictores tunc temporis penicillum tractasse, ut adscribere nomina rerum necesse haberent. Digna res utique, quam et Thebani pecunia mulctarent. Et hinc primum manasse censeo ego picturas illas, quas Vitruvius tantopere exagitat, quasque nostri in cryptis Romae inventas Grotteschе appellarunt et avide arripuerunt.

Allein die Grotteskен, welche Vitruvius so sehr tadelt, **) waren eine Erfindung der Maler seiner Zeit, und mehr das vorsetzliche Werk einer

*) Mensa Isiaca, p. 13. ed. Fris.

**) L. VII. c. 5.

ausschweifenden Einbildungskraft und eines übeln Geschmacks, als Nachahmung des ägyptischen Styls.

Ich wüßte auch nicht, was die Künstler zu Vitruvs Zeiten hätte bewegen können, den ägyptischen Styl nachzuahmen. Der ägyptische Aberglaube hatte damals noch keinen so allgemeinen Beyfall unter den Römern gefunden, daß die durch denselben eingeführten Figuren die Kunst hätten verderben können.

Zusatz des Herausgebers.

Da dieser Gegenstand schon so oft, und erst neuerlich in verschiedenen eigenen lesenswürdigen Schriften *) behandelt ist; so schränke ich mich hier nur auf ein paar Anmerkungen ein, die auf das Vorstehende nähere Beziehung haben.

Pignorius ist nicht der einzige, der die Manier dieser Verzierungsart aus dem herrschenden Styl der ägyptischen Kunstwerke, und der in denselben gewöhnlichen Mischung von Gegenständen aus allen drey Naturreichen, hergeleitet hat. Diese Vermuthung ist vor und nach ihm mehrmals vorgebracht worden. Einige sind sogar *so weit* gegangen, die so buntscheckige Zusammensetzung der Grotteskeu der Alten für geheimnißvolle ägyptische Bilderschrift zu nehmen.

So lange sich indeß kein ägyptisches Kunstwerk von ausgemachter früher und einländischer Entstehung aufweisen läßt, auf welchem diese Verzierungen vorkommen; **) so lange bleibt jene Mey-

*) Ueber die Arabeske, von Hrn. A. Riem in der Monatsschrift der Berl. Akademie der Künste, B. I. St. 6. u. f. — Von Arabesken, im Teutschen Merkur v. J. 1789. B. I. S. 120 ff. — Ueber den Gebrauch der Grotteskeu und Arabesken; Leipz. 1790. 8. — Ueber die Grotteske; Einladungsblätter von J. D. Fiorillo; Gött. 1791. 8.

**) Sulzer, der die ägyptische Entstehung der Grotteske nicht unwahrscheinlich findet, setzt hin-

nung blos Vermuthung, und verträgt keine weitere Ausdehnung, als auf die Veranlassung der spätern römischen, vielleicht auch schon griechischen Künstler zu dieser Idee durch den öftern Anblick ägyptischer, besonders hieroglyphischer, Vorstellungen. Wäre das Alter und der einheimische ägyptische Ursprung der Isischen Tafel völlig ausgemacht; so würde der kleinere, umherlaufende Rand derselben wenigstens ein Beweis scheinen können, daß Laubwerk mit Grottesken untermengt, den ägyptischen Künstlern nicht fremd gewesen sey; aber doch nur in dem Falle, wenn man diese Köpfe für blose Verzierungen annehmen dürfte, welches sie doch nicht zu seyn scheinen.

Zwar scheint die Stelle beym Vitruv dawider zu seyn, wenn man mit L. annimmt, daß der darin geäußerte Tadel dieses Schriftstellers eine Gattung von Verzierungen treffe, die vor seiner Zeit sowohl in Zeichnungen, als Gemälden und andern Bildwerken, ganz fremd und unerhört war. Das scheint aber in Vitruv's Worten nicht zu liegen, und würde auch den wirklich vorhandenen frühern Spuren dieser Verzierungsart auf hetruriſchen und griechisch-römischen Kunstwerken widersprechen. Sondern er eifert nur wider den Mißbrauch und die unbegrenzte Uebertreibung dieser Zierathen, die man aus Liebe zur Neuheit immer mehr ins Unnatürliche

---

zu, daß der, nicht sehr zuverläſſige, Reisebeschreiber Lucas erwähne, er habe solche in alten ägyptischen Ruinen wirklich angetroffen. (Allg. Th. Art. Grottesk.)

spielte. Auch scheint er hauptsächlich die Eingriffe zu tadeln, welche man mit diesen Malereyen in das Gebiet und die Regeln der edeln und reinen Baukunst that, wie davon einige der herkulanischen Gemälde Beweise geben, auf welchen man Vorstellungen findet, die ganz mit den vom Vitruv gerügten Widersinnigkeiten übereinstimmen. *)

Unbekannt waren die Römer zu Vitruv's Zeiten mit der ägyptischen Kunst gewiß nicht; selbst der Isisdienst, und mehrere ägyptische Religionsgebräuche waren dort schon früher aufgenommen worden; und wenn das alles auch nicht wäre, so hätten doch die Römer diesen Geschmack zunächst von den Hetruriern, oder auf einem andern Wege, erhalten können.

*) S. hierüber Hrn. Fiorillo's angef. Abhandlung, S. 8.

Ueber die Mängel des antiquarischen Studiums.

Das Studium des Antiquars ist ein sehr armseliges Studium! Wie viel Ungewißheit, auch da, wo er nichts als Untrüglichkeit zu erblicken glaubt! Er sieht z. B. eine alte Statue, aus welcher er nicht weiß was er machen soll. Endlich entdeckt er eine Aufschrift darauf; und nunmehr scheint ihm nichts gewisser zu seyn, als daß die Statue wirklich das ist, was die Aufschrift von ihr besagt.

Als ob nicht auch die Alten aus Unwissenheit, aus Kinderey, und wer weiß aus was sonst noch für Ursachen, falsche Aufschriften hätten machen können! Nur ein paar Beyspiele hiervon.

Als P. Clodius das Haus des vertriebenen Cicero niederreißen, und den Platz der Göttin der Freyheit heiligen lassen; was sagt Cicero von dem daselbst aufgerichteten Bilde dieser Göttin?*)

„Eumne potissimum Libertas suo domo debuit pellere, qui nisi fuisset, in servorum potestatem civitas tota venisset? At unde inventa est ista Libertas? quaesivi enim

*) Or. pro domo sua, c. 45.

diligenter. Tanagraea quaedam meretrix fuisse dicitur. Ejus non longe a Tanagris simulacrum e marmore in sepulcro positum fuit. Hoc quidam homo nobilis, non alienus ab hoc religioso Libertatis, sacerdote, ad ornatum aedilitatis suae deportavit. Etenim cogitaret omnes superiores muneris splendore superare. Itaque omnia signa, tabulas, ornamentorum quod superfuit in fanis et communibus locis, tota Graecia atque insulis omnibus, honoris populi Romani causa, sane frugaliter domum suam deportavit. Is postea quam intellexit, posse se, interversa aedilitate, a L. Pisone consule praetorem *renuntiari*, si modo eidem prima litera competitorem habuisset siquem; aedilitatem duobus in locis, partim in arca, partim in hortis suis collocavit: signum de busto meretricis ablatum isti dedi, quod esset signum magis istorum, quam publicae libertatis. Hanc deam quisquam violare audeat, imaginem meretricis, ornamentum sepulcri, a fure sublatum, a sacrilego collocatum?“

Was in Griechenland die Bildsäule einer Buhlerin war, ward in Rom eine Göttin der Freyheit.

Ich merke bey dieser Stelle noch an, daß Sigrelius (de Statuis illustr. Romanor. c. 1. p. 2.) daraus erweisen will, daß die Wörter: signum, simulacrum und imago als gleichbe-

eutend gebraucht worden. Allein, es ist falsch. signum ist zwar das allgemeine Wort; allein simulacrum und imago wird nur in so fern von dem signo gesagt, als dieses eine gewisse Person wirklich vorstellt, und nicht blos anzeigt; wie hier die tamagräische Buhlerin. Das Ikonische macht das signum zum simulacrum und zur imago; und diesen Unterschied hat Figrelius gar nicht angemerkt.

Ein zweytes Beyspiel dieser Art ist das Verfahren der Einwohner von Rhodus, wider welches Dio Chrysostomus in einer ganzen Rede geeifert hat. *)

*) Nämlich in der 31sten Rede, Ροδιακος. (Ed. Reisk. T. I. p. 565.) Aus Geiz, und weil sie der Statuen schon genug zu haben glaubten, begingen nämlich die Rhodiser die Unart, wenn sie Jemanden die Ehre einer Bildsäule bewilligten, keine neue setzen zu lassen, sondern von irgend einer alten die Inschrift wegzunehmen, und eine neue in deren Stelle zu setzen. Vergl. Figrelius l. c. p. 238 ss., wo auch mehrere Beyspiele dieser Art angeführt werden. Dergleichen geschah entweder mit Vorsatz, oder aus Unwissenheit. Mit Absicht, wie in dem eben gedachten Falle. So wurden auch zuweilen Namen berühmter Männer in die Stelle der Götternamen gesetzt, und umgekehrt. Auch veranlaßte die Schmeicheley zuweilen diese Vertauschung, wenn man z. B. die Bildsäulen der Kaiser mit Götternamen be-

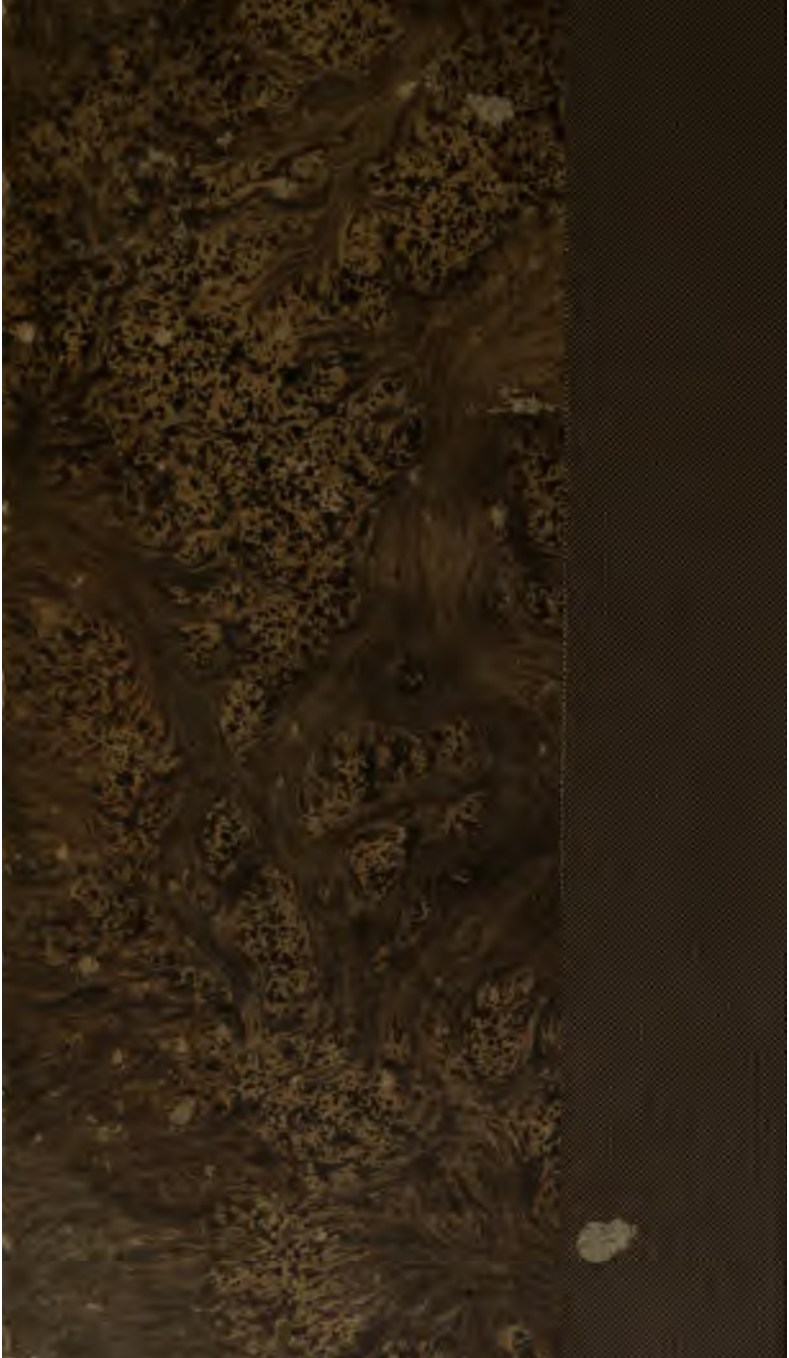
zeichnete. Von der Unwissenheit, aus welch[illegible] Mummius den Statuen falsche Inschriften [illegible] ben ließ, werden von eben dem Dio Chrys[illegible] stomus verschiedene Beyspiele angeführt.†) — Man sieht aus dem allem, wie unsicher die [illegible] gaben der, auf diese Weise oft umgeänderten, [illegible] erst spät hinzugesetzten, Namen auf Bildsäulen, Hermen, Büsten und geschnittenen Steinen sind. Und möchte dies nur der einzige Umstand seyn, der das Studium des Alterthumsforschers schwankend und unsicher macht!

†) in Orat. Corinthiaca. c. 57.

zeichnete. Von der Unwissenheit, aus welche Mummius den Statuen falsche Inschriften geben ließ, werden von eben dem Dio Chrysostomus verschiedene Beyspiele angeführt. †) — Man sieht aus dem allem, wie unsicher die Angaben der, auf diese Weise oft umgeänderten, oft erst spät hinzugesetzten, Namen auf Bildsäulen, Hermen, Büsten und geschnittenen Steinen sind. Und möchte dies nur der einzige Umstand seyn, der das Studium des Alterthumsforschers schwankend und unsicher macht!

†) in Orat. Corinthiaca. c. 37.

This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.

A fine is incurred by retaining it beyond the specified time.

Please return promptly.